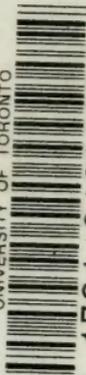
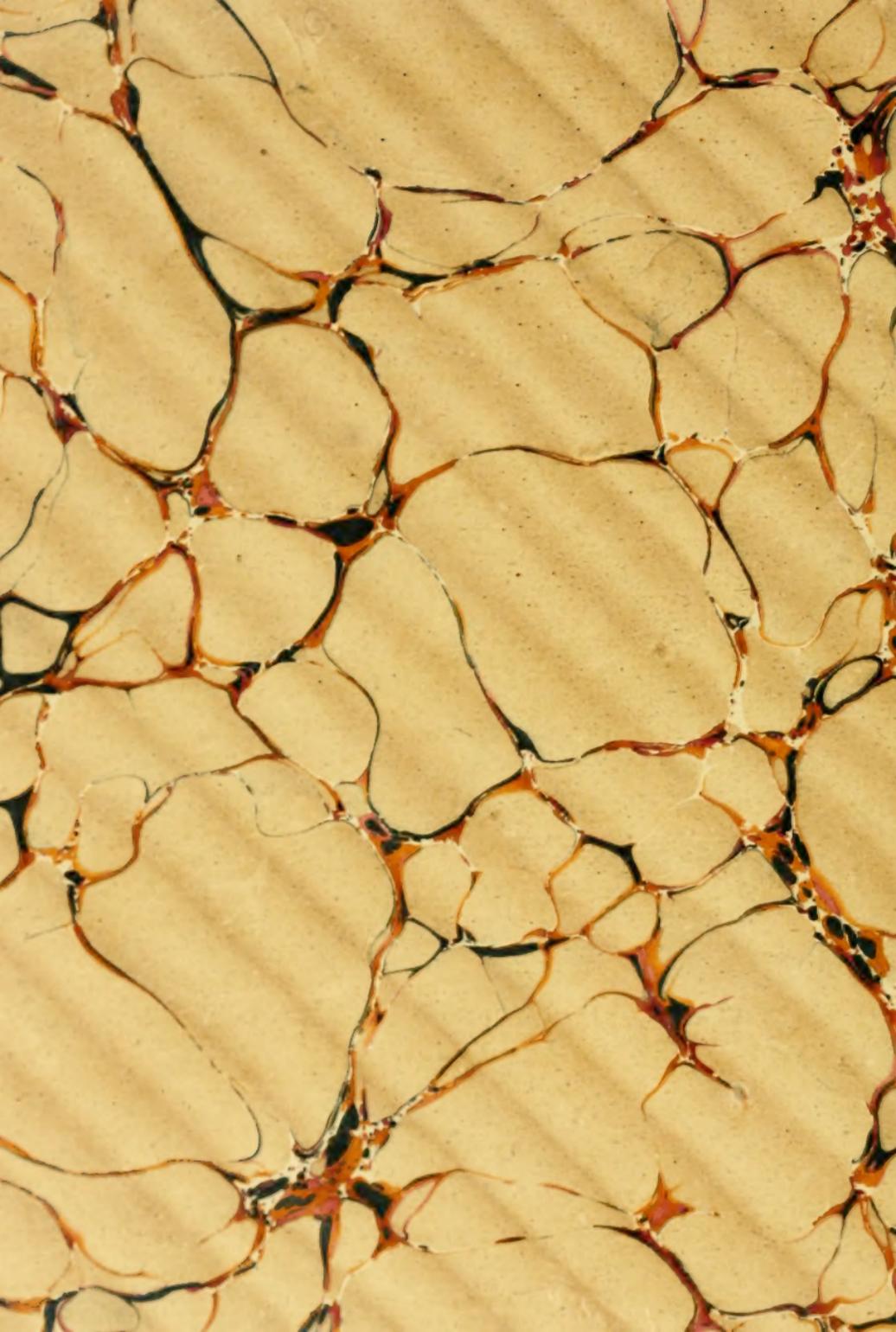


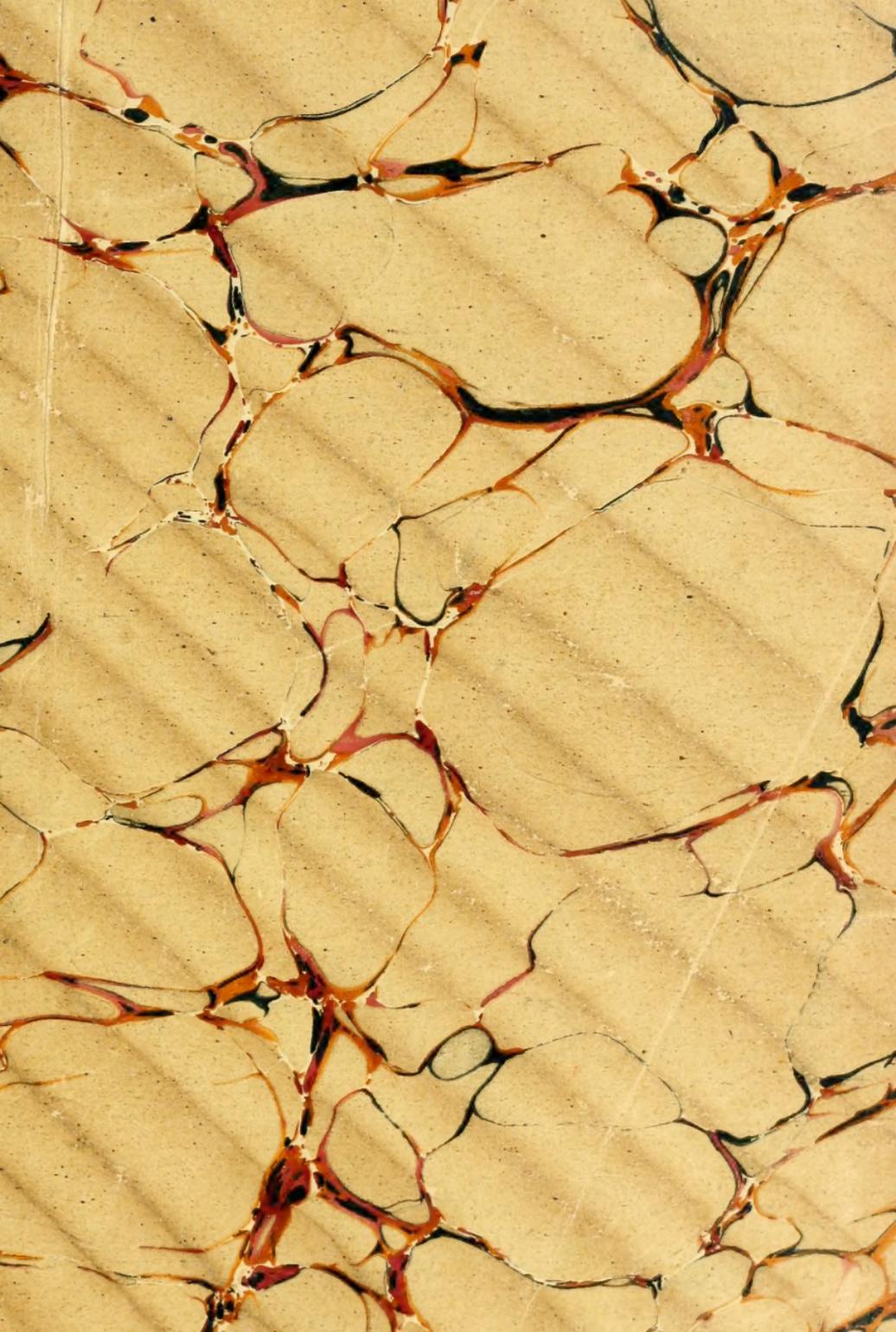
UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 01366651 6







SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

ET LES ORIGINES DE

L'ART DE LA RENAISSANCE

EN ITALIE

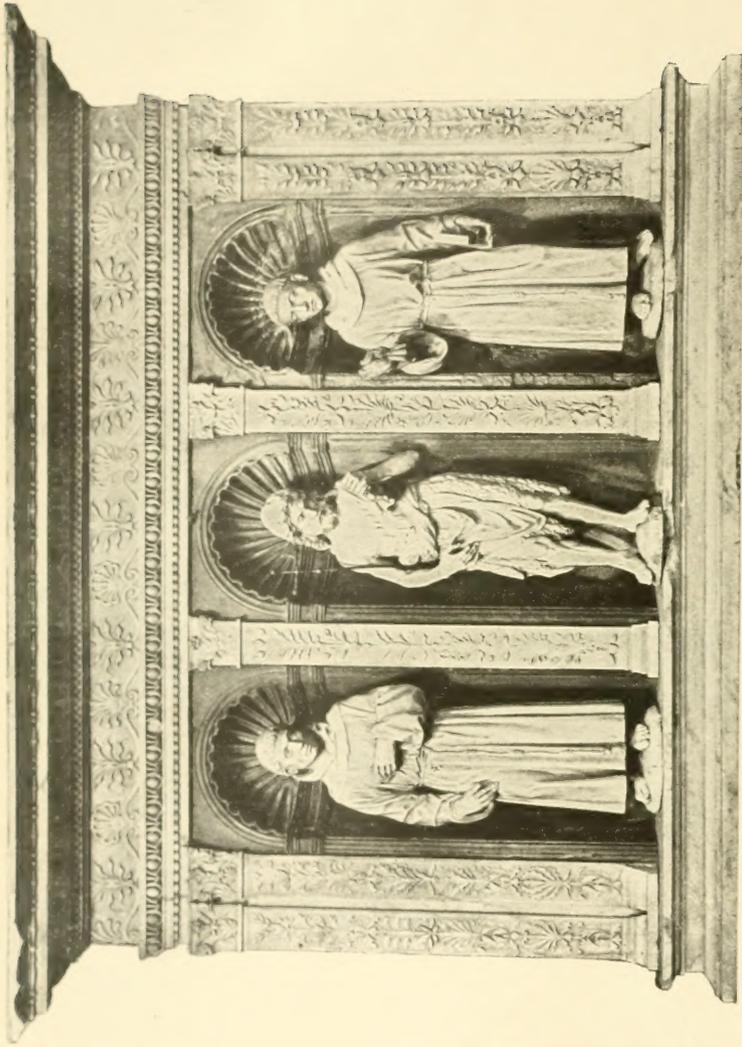
II

LES ÉTUDES D'ART A L'ÉTRANGER

Collection de volumes in-8° raisin.

En préparation :

L'Art chinois, par S. W. BUSHELL, traduit de l'anglais par M. D'ARDENNE
DE TIZAC.



ANTONIO ROSSELLINO. — SAINT JEAN-BAPTISTE ENTOURÉ DE SAINT FRANÇOIS
ET DE SAINT ANTOINE DE PADOUE.
(Venise, Église San-Giobbe.)

4434f
FL

HENRY THODE

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

ET LES ORIGINES DE

L'ART DE LA RENAISSANCE

EN ITALIE

Traduit de l'allemand, sur la deuxième édition,

PAR

Gaston LEFÈVRE

II

L'ART FRANCISCAIN

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 23 PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, EDITEUR

6, RUE DE TOURNON. 6

987-50
28

L'ART FRANCISCAIN

CHAPITRE PREMIER

LES ÉGLISES FRANCISCAINES EN ITALIE

I. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Une étude des églises de moines mendiants en Italie équivaut presque à l'étude de l'architecture gothique dans la péninsule. A la simple et puissante construction d'Assise a succédé, en suite pressée, l'édification d'églises analogues dans presque toutes les villes, grandes et petites, du pays. Partout se sont fondés des couvents, peuplés d'abord d'un petit nombre de moines qui s'installaient modestement dans un coin obscur et restaient perdus au milieu du luxe environnant; mais bientôt, d'une façon qui n'a point d'égale dans l'histoire des associations humaines, bientôt on voyait grandir singulièrement le nombre des pauvres frères allant mendier de maison en maison; et les misérables cellules, d'abord construites, cessaient de pouvoir les contenir. Les premières installations improvisées se transformaient en couvents, les petites chapelles en églises, et qui, à leur tour, afin de pouvoir abriter la masse des fidèles, étaient forcées de prendre des dimensions considérables, rivalisant, pour le moins, avec celles des cathédrales et des églises métropolitaines. En vain les véritables successeurs de saint François, restés fidèles à l'ancien idéal de simplicité, luttaient contre ce progrès du luxe extérieur : la puissance et l'importance de l'ordre exigeaient

nécessairement une telle expression. Déjà François lui-même avait eu à lutter contre le désir de bien-être et de représentation, contre la tendance à élever de grands couvents somptueux : un jour, à Bologne, il s'était irrité du grand couvent que ses frères y avaient construit ; une autre fois encore, il avait déclaré ne vouloir jamais rentrer dans une cellule que l'un des frères avait appelée « la cellule de François », ce qui indiquait un certain droit de possession propre ¹. « Est-ce donc là, s'était-il écrié à Bologne, la demeure de pauvres suivant l'Évangile ? Sont-ce là les grands et fiers palais des petits frères ? Je ne reconnais point cette maison comme la nôtre, ni ne regarde ceux-là comme mes frères qui consentent à y demeurer ! En conséquence, j'ordonne absolument que tous ceux qui veulent garder le nom de Frères mineurs sortent aussitôt de cette maison et la laissent aux riches de ce monde ! » Malheureusement, de telles défenses étaient condamnées à rester sans effet. Quelques hommes en particulier pouvaient bien concevoir comme un besoin de leur cœur non seulement de vivre pauvres en esprit, mais de renoncer encore à toute possession de biens extérieurs : pour une communauté, un pareil idéal n'était point possible. La communauté franciscaine avait, vis-à-vis des autres hommes, des devoirs qui exigeaient qu'elle revêtît une apparence extérieure puissante, capable d'inspirer le respect de son rôle. Et ainsi nous voyons bientôt les prédicateurs franciscains s'acquitter de leurs fonctions dans de grandes et puissantes églises, où se pressent des milliers de fidèles, abandonnant leur lieu ancien de prière.

L'architecture italienne du XIII^e siècle peut fort bien être définie, en résumé, l'architecture des franciscains et des dominicains : c'est dans les églises de ces deux ordres que se constitue et se développe le nouveau style gothique. On peut cependant encore ajouter aux deux ordres susdits les Carmélites et les Servites ; mais leur importance est infiniment plus

¹ Cel., III, pp. 92 et suiv.

restreinte. Au siècle précédent, c'étaient les moines de Cîteaux qui avaient donné l'impulsion décisive, mais cette impulsion même était encore infiniment au-dessous de celle qui est venue des moines mendiants. Et cela s'explique, si l'on songe que les ordres mendiants étaient les premiers qui s'installaient véritablement au cœur des villes; qui, renonçant à l'isolement de la vie monacale, entraient en rapports constants avec le peuple, et suggéraient inévitablement à celui-ci le désir de fournir, à ses amis spirituels, des couvents et des églises dignes de leur action. Le riche comme le pauvre vénéraient sans réserve ces moines qui, pour l'un comme pour l'autre, étaient les plus affectueux et les plus sûrs des conseillers. Aussi rencontrons-nous des églises franciscaines et dominicaines dans les plus petites bourgades, de même que dans les plus grandes cités, avec une variété infinie de formes et de dimensions. La modeste église à nef unique des petites villes, avec sa toiture de bois, ses murs sans ornements, sa pauvre façade, s'explique aussi bien que les énormes églises à plusieurs nefs des riches villes commerçantes, avec leurs voûtes ornées et l'abondance de leurs chapelles. La grandeur et la richesse d'ornementation des églises étaient toujours en relation directe avec la grandeur et la richesse du lieu. Et l'on pourrait aller jusqu'à dire que la prospérité et l'importance commerciale des villes italiennes au XIII^e siècle se mesurent pour nous, aujourd'hui, par le luxe des églises franciscaines et dominicaines qui s'y sont conservées.

Il ne saurait donc être question, ici, d'un principe formel de construction, valant pour toutes les églises, ainsi que cela avait été possible pour les églises de l'ordre de Cîteaux. Comme nous le verrons, la plupart des édifices franciscains ont certains traits communs, et l'on peut, en outre, les répartir entre certains groupes définis; mais, avec tout cela, chacun d'eux a son individualité propre. De plus, il est impossible, ici, de séparer l'étude des édifices franciscains de celle des édifices dominicains; car le fait est que les deux ordres, malgré toute la différence de leurs tendances et de leur action,

ont eu le même objet et suivi le même idéal dans la construction de leurs églises. Après cela, il est naturellement difficile de dire auquel des deux ordres revient l'honneur d'avoir, le premier, introduit dans son architecture certains types fondamentaux, tels que le type ombro-toscan; mais la chose, au reste, n'a guère d'importance. Le premier point de départ n'en est pas moins venu toujours d'Assise et de l'Ombrie : ce qui suffirait, d'ailleurs, pour nous faire supposer que l'impulsion de l'ordre franciscain a été la plus ancienne et la plus efficace. Quant aux influences réciproques, nous aurons plusieurs fois l'occasion de les signaler, au cours de notre étude.

Si l'on examine le plus grand nombre des églises des ordres mendiants en Italie, on s'aperçoit d'abord qu'elles ont en commun une certaine disposition du chœur : à savoir, l'addition de chapelles sur les côtés du maître-autel, addition qui existait déjà dans les églises cisterciennes; d'où il résulte, incontestablement, que l'architecture cistercienne a été le grand modèle qui a servi aux ordres mendiants italiens. A l'exception du petit groupe d'églises qui conserve le type traditionnel de la basilique romane, toutes les constructions des franciscains et des dominicains, que ce soient les constructions voûtées de l'Italie du Nord, ou les constructions plus simples, à toitures de bois, des églises ombro-toscane, se ramènent aux formes essentielles du style cistercien. C'est au gothique cistercien que le gothique italien doit ses caractères fondamentaux, tels qu'ils se sont retrouvés dans toute l'architecture italienne des *xiii^e* et *xiv^e* siècles; et c'est à l'ordre franciscain qu'a été réservé le rôle de servir d'intermédiaire, sous ce rapport, entre la France et l'Italie.

Je dois ajouter que, dans ce cas encore, ce qui peut nous apparaître comme un caprice du hasard répond à la loi éternelle de l'évolution historique. L'ordre franciscain étant le continuateur et l'héritier de l'ordre cistercien, force lui est d'emprunter, entre autres choses, à ce devancier le style de construction de ses églises; et, d'autre part, les deux ordres franciscain et dominicain étant, pendant deux siècles, les

guides intellectuels du peuple et les représentants de la civilisation en Italie, il est naturel que leur style d'architecture, emprunté par eux aux moines de Cîteaux, devienne le style d'architecture de l'Italie entière. Tout cela se comprend aisément, si l'on se rend compte des rapports qui ont existé entre l'ordre de saint Bernard et celui de saint François. Les cisterciens, en effet, occupent une situation intermédiaire entre la communauté aristocratique de l'ancien ordre bénédictin, telle qu'elle nous apparaît, pleinement réalisée, chez les moines de Cluny, et la communauté, toute démocratique, des ordres mendiants. Et tandis que, d'une part, les cisterciens cherchent encore leur salut dans une vie solitaire à la campagne, toute partagée entre le travail et la prière, déjà, d'autre part, leur organisation manifeste un principe nouveau, foncièrement démocratique; au lieu du gouvernement d'un unique abbé, les cisterciens confient leur direction à un Chapitre général, où figurent, avec des droits égaux, les représentants des divers couvents. Sur ce point, l'organisation des franciscains n'est que la continuation de la règle de Cîteaux. Et ce n'est pas tout : les principes particuliers de la pauvreté, de l'obéissance, de la vie ascétique, se trouvent recommandés et développés chez les cisterciens, d'une manière qui rappelle infiniment les prescriptions de François; et c'est chose certaine que la profonde conception religieuse d'un saint Bernard ne diffère que très peu de celle de saint François. Ce qui n'empêche point les deux ordres d'être séparés par un abîme, aussi bien dans leur tendance propre que dans leur action : mais cet abîme s'explique par ce fait, que François, comme nous l'avons vu, a pris son point de départ non dans la conception monacale des ordres antérieurs, mais dans l'étude directe de l'Évangile, dans un esprit d'opposition à la hiérarchie ecclésiastique, inspiré peut-être par les sectes du midi de la France. Au point de vue intellectuel et purement religieux, l'ordre franciscain poursuit un idéal tout différent de celui de l'ordre de Cîteaux; mais dans son organisation, dans l'expression extérieure de sa vie, il se rattache à l'ordre cistercien, dont la

règle et la pureté chrétienne se rapprochent le plus de son esprit nouveau.

De même que François, les chefs de l'ordre cistercien exigeaient que la construction des églises se conformât au principe de la pauvreté extérieure. Ils voulaient que l'église fût simple, sans aucun ornement, sans fenêtres peintes, sans fresques sur les murs, sans vases de prix, sans tours. On connaît les énergiques paroles de saint Bernard contre la tendance à orner trop richement les églises, et on connaît aussi nombre d'églises où ce principe de simplicité chrétienne paraît réalisé¹. Dans l'ordre franciscain, il n'est guère probable que des préceptes du même genre aient été formellement exprimés, même pendant les premières années qui ont suivi la mort de François ; et cependant nous n'en constatons pas moins, dans les plus anciennes églises franciscaines d'Ombrie et de Toscane, une tendance manifeste à la simplicité. Mais, déjà vers le même temps, l'Italie du Nord voit surgir des églises très grandes et somptueuses, ce qui n'a, d'ailleurs, rien de surprenant, en raison du développement très rapide de la dévotion franciscaine dans les grandes cités de ces riches contrées. Les premières règles définies, pour la construction des églises, nous sont données par Bonaventure en 1260 dans les *Statuts du Chapitre général de Narbonne*, et ces règles sont presque une répétition des préceptes cisterciens. Qu'on lise, notamment, les quelques paragraphes que voici :

8. Les églises ne doivent pas être voûtées, si ce n'est au-dessus du maître-autel, et seulement avec l'autorisation du ministre général².

15. Attendu qu'une ornementation trop voyante et trop luxueuse contredit à la pauvreté, nous ordonnons que l'on évite de transformer les églises en des édifices de curiosité publique, au moyen de peintures d'ornement, de fenêtres

1. Conf. notamment : Schmause, V, pp. 311 et suiv. ; Döhme, *Die Kirchen des Zisterzienserrordens in Deutschland*, Leipzig, 1869 ; et Otte, *Handbuch der christl. Kunst-Archologie*, 5^e éd., I, pp. 113 et suiv.

2. Rodulphé, *Hist. ser. Bel.*, lib. II, p. 239, § 8 : *a modo testudinate Ecclesia non fiat, nisi super altare, absque licentia generalis ministri.*

peintes, de colonnes, comme aussi au moyen de dimensions trop grandes¹.

16. Nulle part on ne devra donner aux clochers la forme de tours séparées des églises².

17. Nulle part non plus l'on ne devra faire des fenêtres colorées et ornées de figures, à l'exception de la fenêtre principale, derrière le maître-autel, qui pourra contenir les images du Christ en croix, de la Vierge, de saint François et de saint Antoine³.

18. Il est également défendu de placer sur l'autel, ou ailleurs, des tableaux de prix ou de curiosité. Et que si des vitraux ou tableaux de ce genre ont déjà été faits, les visiteurs provinciaux auront à les faire enlever. Et que si quelqu'un ne se conforme pas à ces ordonnances, il devra être sévèrement puni, et les chefs qui auront désobéi à cette règle devront être éloignés pour toujours des situations qu'ils occupent, à moins qu'ils n'y soient rappelés par le ministre général⁴.

21. Pareillement, on enlèvera des églises les encensoirs, les crucifix, les vases et autres ustensiles ou ornements d'or ou d'argent, à l'exception des crucifix où se trouvent de vénérables reliques, ou encore à l'exception de l'ostensoir ou du vase qui est destiné à recevoir le corps du Christ; et désormais les calices auront à être d'un travail plus simple, et d'un poids ne dépassant pas 2 marcs 1/2⁵.

1. *Cum autem curiositas et superfluitas directe obviat paupertati, ordinamus quod ædificiorum curiositas in picturis, celaturis, fenestris et columnis et hujus modi in longitudine latitudine secundum loci consuetudinem arctius evitetur.*

2. *Campanilia etiam ad modum turris de cætero nusquam fiant.*

3. *Vitrine quoque historiata vel picturata de cætero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea post majus altare possint haberi imagines Crucifixi, B. virginis, B. Francisci et B. Antonii.*

4. *Item tabule sumptuosæ seu curiosæ super altare vel alibi de cætero nulle fiant. Et si de cætero hujus modi vitrea vel tabule sic facte fuerint, per visitatores provinciarum amoveantur. Qui autem fuerint transgressores ipsius constitutionis vel Paragraphi, graviter puniantur, principales de locis irrevocabiliter expellantur, nisi per generalem Ministrum fuerint restituti.*

5. *Item thuribula, cruces, ampullæ, et quæcumque vasa, vel imagines de auro, vel argento habeantur, nisi in crucebus vel aliis de prædictis essent aliquæ reliquiæ venerandæ, vel nisi esset pixis, vel aliquod vasculum pro Christi corpore (u*

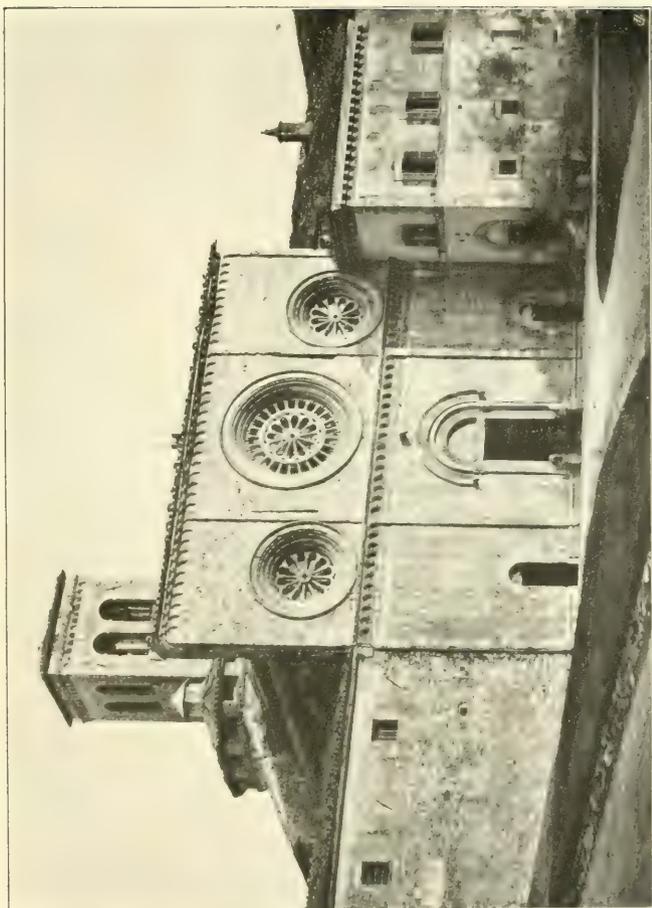
22. En outre, on ne devra point posséder plus de calices que d'autels, à l'exception du calice pour le couvent; et les custodes et gardiens devront veiller à cela au nom de l'obéissance¹.

Mais le résultat pratique de ces prescriptions, qui paraissent avoir été plus écoutées en Allemagne, ne fut, en Italie, que tout à fait minime. Précisément à la fin du xiii^e siècle et au commencement du xiv^e, la basilique d'Assise était remplie d'artistes qui ornaient les fenêtres, les murs et les autels. Et que l'on ne croie pas que cette église principale de l'ordre ait été exceptée de la règle par un privilège unique : c'est de 1261 que date l'ancien clocher de Saint-François de Bologne, et, pour nous en tenir à ces deux exemples, c'est en 1278 que l'on commence la construction de la somptueuse église voûtée de Plaisance. Que pouvait, au reste, l'autorité d'un Bonaventure même, contre ce mouvement universel et tout-puissant qui entraînait le peuple à orner les églises de peintures et d'objets précieux, contre l'impulsion irrésistible de ce jeune art nouveau, chez qui l'esprit franciscain avait éveillé le besoin de s'épancher pour la joie des yeux et des cœurs ?

Aussi les préceptes cisterciens n'ont-ils eu qu'une influence faible et passagère, en ce qui était de l'ornementation des églises; mais, au contraire, la tradition cistercienne pour le plan des églises a été un modèle presque universellement imité. Il s'agit, comme on l'a vu, d'une tribune du maître-autel, enfermée, pour ainsi dire, entre des chapelles disposées à sa droite et à sa gauche : cette ordonnance, pratiquée peut-être pour la première fois à Cîteaux, parfaitement réalisée à Fontenay, se retrouve constamment dans les églises cisterciennes, et elle se retrouve aussi, à peu près invariablement, dans les églises des ordres mendiants en Italie, aussi bien au nord qu'au sud. La différence des églises du nord et de celles de la région

moris est, reponendo. et de calero calices simplices fiant in opere et pondus duarum marcarum et dimidiis non excedant.

1. *Nec plures calices quam altaria habeantur, excepto uno pro conventu et ad hoc custodes et Guardiani per obedientiam teneantur.*



L'ÉGLISE SAINT-PIERRE, AZASSISE.

ombro-toscane consiste, simplement, en ce que les églises du nord conservent la répartition en trois nefs et le système à voûte, tandis que les églises ombro-toscane n'ont qu'une nef très simple, avec une toiture de bois. Mais, sous la simplicité même de ce second type, apparaît un nouveau principe architectural, qui n'a rien à faire avec le style gothique, et que l'on peut considérer bien plutôt comme le principe essentiel du style Renaissance. Cet élément nouveau s'oppose au style, plus foncièrement gothique, de l'Italie du Nord ; et nous aurons, par conséquent, à l'étudier séparément. Déjà, la construction qui vient immédiatement après la basilique d'Assise, l'église Saint-François de Cortone, fondée en 1230, transforme le type cistercien en un type nouveau, tandis que le même type cistercien, dans le nord, se maintient longtemps encore sans changement essentiel. C'est aussi dans le nord que se trouve reproduite une autre disposition cistercienne : la disposition des cathédrales françaises, qui nous apparaît pour la première fois à Pontigny, et qui consiste en un pourtour de chapelles rayonnant autour du chœur. Mais, au reste, toute une série d'édifices bolonais, groupés autour de Saint-François de Bologne, nous montreront combien diverse et féconde a été l'influence du style architectural de l'ordre de Cîteaux sur l'architecture franciscaine.

Après ces considérations toutes générales, je vais essayer de passer en revue les principales églises franciscaines de l'Italie, n'insistant, naturellement, que sur les diverses tendances qui s'y révèlent à nous, et sur les phases qui s'y manifestent du développement historique de l'architecture. Parmi les sources les plus anciennes, pour l'étude de ce sujet, il convient de nommer d'abord, à côté des *Annales* de Wadding, l'œuvre du frère François Gonzague : *De Origine Seraphicæ Religionis Franciscanæ* (Venise, 1603) : encore que l'auteur s'y occupe moins des édifices eux-mêmes que de l'installation des premières communautés. Vient ensuite, mais malheureusement d'un abord assez difficile, la nombreuse littérature des *Guides* anciens. Quant aux historiens modernes de l'architec-

ture, Ricci, Lubke, Schnaase, abondent en renseignements précieux, et plus encore Mothes, dans son *Architecture du moyen âge en Italie*¹. Les descriptions et les conclusions qu'on va lire, lorsque je n'indiquerai point les autorités qui m'ont inspiré, reposeront sur mes études propres, faites dans les diverses églises, et contrôlées par des recherches documentaires.

Je m'occuperai, naturellement, beaucoup plus du plan principal et des dispositions générales que des détails, dont l'examen critique serait plutôt le fait d'un architecte de profession. Les plans schématiques que je donnerai de diverses églises intéressantes ne prétendront qu'à fournir des éléments de comparaison². Je ne m'occuperai avec un peu plus de détail que de certaines constructions qui, jusqu'ici peu connues et peu étudiées, méritent une place d'honneur dans l'histoire de l'architecture, et dont la plupart, étant aujourd'hui désaffectées et employées à des usages profanes, ne peuvent être connues que difficilement. Beaucoup de ces anciens lieux de prière des vieilles corporations du moyen âge servent aujourd'hui de magasins pour l'armée italienne. Tout récemment encore, des armes et des objets d'équipement remplissaient une des plus belles églises de Bologne, et une autre à Mantoue. Dans d'autres, comme à Parme et à Bergame, des prisonniers occupent les lieux où, pendant des siècles, des âmes pures avaient prié pour le pardon des pécheurs. Dans l'église franciscaine de Crémone, par contre, qui sert aujourd'hui d'hôpital, s'alignent, dans des salles parfaitement aérées, les lits des malades, et c'est là un emploi contre lequel François lui-même n'aurait pas protesté, lui qui mettait son plus grand bonheur à soigner les pestiférés. Enfin, dans nombre de villes, comme Milan, Gènes, Turin, rien ne reste plus des anciennes églises de Saint-François : pas même une description

1. Cependant, ce livre précieux ne peut être lu qu'avec quelque réserve; car on y trouve nombre d'erreurs, aussi bien dans les descriptions que dans l'indication des dates, — conséquence bien naturelle de l'énorme quantité des matériaux que l'auteur a eu à utiliser.

2. Ces plans, en général, seront au 1.000^e des dimensions véritables.

un peu détaillée qui nous permettrait de les reconstituer par la pensée. Aussi l'explorateur de l'architecture franciscaine est-il beaucoup plus heureux dans l'Italie du centre, où les églises de l'ordre sont restées debout presque partout, même dans les plus petites bourgades, et souvent se sont conservées intactes, et servent, aujourd'hui encore, au culte, avec quelques exceptions, comme, par exemple, à Pise et à Lucques.

Et comme les édifices de l'Ombrie et de la Toscane, même en opposition avec ceux de l'Italie du Nord, constituent un groupe très nettement distinct, tandis que les églises du Sud de l'Italie ne nous présentent aucune particularité spéciale, notre étude des monuments franciscains aura logiquement deux parties, dont l'une s'occupera des églises à toiture de bois, du centre de l'Italie, et la seconde des églises voûtées de l'Italie du Nord. Mais, tout d'abord, j'aurai à rendre compte des couvents les plus anciens, fondés et habités par François lui-même, ainsi que des édifices qui se rattachent à la basilique principale de l'ordre.

II. — LES PREMIERS ÉTABLISSEMENTS.

Trois églises ont joué un rôle important dans l'histoire de la conversion du jeune marchand d'Assise : Saint-Damien, Saint-Pierre, et Sainte-Marie de la Portioncule. Le récit que nous avons fait de la vie de François a montré déjà l'importance historique des efforts du jeune homme, attestés par toutes les sources anciennes, pour la restauration de ces vieux édifices à demi détruits par le temps; et l'on a vu comment les générations suivantes ont fait, de cette triple restauration, le symbole de la fusion des trois ordres. Mais, ici encore, un élément de mystère se présente à nous. D'où vient, par exemple, que ces trois églises, précisément, nous fassent voir des particularités architecturales qui, sans aucun rapport avec l'art italien précédent, se rattachent directement au style français? D'où vient que non seulement ces trois églises ont la forme de voûtes

ogivales, qui, à ce moment, appartenait au Midi de la France, et d'une façon à peu près exclusive, mais que même l'ancienne chapelle que François lui-même s'est bâtie de ses mains, sur le mont Alverne, nous offre encore cette même forme toute française, et qu'elle reparait également, un peu moins accentuée, dans une des petites cellules de son lieu de séjour préféré, les *Carceri*? C'est là une chose singulière, et qu'il est bien difficile d'expliquer : elle nous révèle seulement que François, en même temps qu'il devait à la France son nom et un des éléments de sa nature, lui a dû aussi la connaissance d'un type particulier de construction et la capacité de le reproduire. Le fait est que, en présence de ces édifices, on ne saurait douter que François ait connu l'architecture française ; et pourtant, comme le disait le moine qui m'accompagnait à la Portioncule, « on ne sache pas que ce grand saint ait été un maçon » ! Pendant qu'il amassait et arrangeait les pierres avec un zèle infatigable, pourquoi ne s'est-il pas contenté d'employer le style de construction qu'il voyait partout autour de lui, à Assise et dans les environs ? Dans tous les cas, il a dû avoir un goût et un talent spéciaux, dans ce domaine, comme dans maint autre. Et il convient d'ajouter, d'ailleurs, que, sauf pour Saint-Pierre, il n'a eu affaire personnellement qu'à des chapelles de petites dimensions.

On se ferait une idée bien fautive de Saint-Damien, en se figurant cette église d'après la fresque de Giotto dans l'Église Supérieure, où elle est figurée comme fond à la scène des *Adieux de sainte Claire*. Il y a une opposition radicale entre l'aspect véritable de la façade de l'église et la façade représentée par Giotto, qui fait songer à celles des cathédrales d'Orvieto et de Sieme. Saint-Damien est une petite chapelle oblongue, allongée, avec une voûte pointue à la partie antérieure, et cintrée dans le fond. L'abside est ronde et fermée ; des espaces quadrangulaires, à voûte cintrée, s'ouvrent à droite du chœur, tandis que, au milieu du mur de droite, est creusée une chapelle à voûte ogivale. À droite de l'église, s'ouvrant sur une petite cour, se trouve une chapelle, consacrée en 1516

par Galeotto de Bistocchi, à saint Jérôme, avec des fresques de Tiberio d'Assise, une *Vierge entourée de saints* de 1517, et deux *saints* de 1522. La simple façade à fronton ogival de l'église embrasse aujourd'hui cette chapelle, tandis que, dans l'origine, elle était réservée pour l'église proprement dite, ainsi que le montrent le portail quadrangulaire et la fenêtre ronde dont il est surmonté. A gauche, la petite cour aboutit à un couvent, bâti jadis par Claire et ses sœurs, et qui a été presque entièrement renouvelé aux xviii et xix^e siècles. Le dortoir se trouve au-dessus de l'église, le réfectoire, surmonté de l'infirmierie, occupe le côté est de la cour. Il serait intéressant de pouvoir établir ce qui s'est conservé de l'ancienne chapelle, mentionnée pour la première fois en 1030, et en quoi a consisté la restauration de celle-ci par le saint. Cristofani, dans son histoire et description de l'église, affirme, avec une grande vraisemblance, que la partie la plus ancienne de celle-ci est la partie du fond, allant de l'abside jusqu'au maître-autel d'à présent, tandis que la partie à voûte ogivale est venue ensuite; et le même auteur affirme que François s'est borné à restaurer la chapelle primitive, sans faire, proprement, de construction nouvelle¹. Et cependant, tout en donnant raison à Cristofani pour la première partie de son affirmation, car la différence de niveau du sol et la différence de hauteur des voûtes attestent évidemment deux périodes dans sa construction, la comparaison de Saint-Damien avec les autres édifices dont je vais parler, me porte à admettre que c'est précisément la partie à voûte ogivale qui constitue l'œuvre propre de François dans la réédification de l'église.

« Après que le saint eut restauré l'église susdite, nous dit Thomas de Celano, il s'est rendu dans un autre endroit, voisin de la ville d'Assise, et il s'est mis à reconstruire une certaine église, qui était presque détruite, et il ne s'est arrêté dans ce bon travail que lorsqu'il a tout amené à terminaison². » Bonaventure, lui, nous dit le nom de l'église : « François

1. *Storia della chiesa e chiostro de S. Damiano*, Assise, 1882, p. 50 et suiv.

2. *Cel.*, 1^{re} Lég., III, p. 689.

s'est ensuite occupé de la réédification d'une église autrefois dédiée à saint Pierre, et située plus loin de la ville : il l'a fait à cause de la vénération particulière que, dans la pureté et la droiture de sa foi, il entretenait pour le prince des Apôtres. » Or il existe, en effet, près de la porte sud d'Assise, une église de Saint-Pierre, dont l'architecture se rapporte bien à cette période, encore que sa situation ne réponde pas aux paroles de Bonaventure affirmant que l'église se trouvait plus éloignée de la ville que Saint-Damien. D'autre part, il faut bien que ce soit de cette église qu'aient parlé les anciens biographes, car aucune autre n'existe, dans les environ d'As-

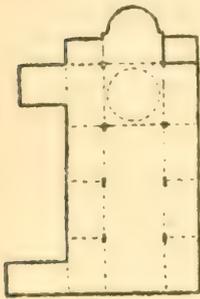


Fig. A.
Église Saint-Pierre
à Assise.

sise, qui soit consacrée à saint Pierre ; sans compter qu'une petite inexactitude n'a rien de surprenant chez Bonaventure, qui ne demeurait point à Assise. Cette église Saint-Pierre est un édifice à trois nefs (fig. A et pl. 2), avec un transept non saillant ; le croisement est surmonté d'une coupole ; et l'église a une abside semi-circulaire, attenant à un chœur oblong. Les bas-côtés se prolongent parallèlement à la nef centrale. Six piliers très simples, carrés, avec un couronnement de chapiteaux également très simples, supportent des arceaux en ogives, mais si arrondis qu'on serait tenté, au premier coup d'œil, de les tenir encore pour cintrés. La nef centrale est couverte d'une voûte un peu en pointe, constituée par huit supports ; les nefs latérales ont chacune trois voûtes basses, presque arrondies¹. La coupole, en pierres de taille, et ornée de pendentifs, repose sur quatre arches, dont deux, celles qui s'ouvrent sur la nef du croisement, sont de larges ogives, tandis que les deux autres sont rondes. Dans le chœur et les transepts, les voûtes sont cintrées ; celles des transepts sont une continuation directe de la voûte des nefs latérales. Dans le

1. La nef centrale, d'après Laspeyres, est large de 6^m,70, le bas-côté nord, de 4^m,40, et celui du sud de 3^m,80.

transept de gauche a été construite, plus tard, une chapelle carrée, gothique, qui, par les détails de son style, rappelle vivement la construction de l'église inférieure de Saint-François, placée par nous vers 1300, et paraît bien être l'œuvre du même architecte¹. La nef centrale reçoit son éclairage de la fenêtre ronde de la façade et de petites fenêtres cintrées sur les murs; le chœur est éclairé par une fenêtre en cintre, divisée en deux parties. La façade, dont une inscription nous apprend qu'elle a été faite en 1268, au temps de l'abbé Rusticus², se conforme au modèle qui était devenu traditionnel à Assise depuis qu'il avait servi pour la cathédrale. S'élevant sur deux étages, que terminent des frises cintrées, elle est, dans le haut, formée en ligne droite, et partagée en trois parties par des ressauts. Des trois portails cintrés, celui du milieu, le plus grand, est orné de deux colonnettes, dont les chapiteaux portent, sur l'un, des oiseaux, sur l'autre, des lions, en relief plat; et ce portail est entouré d'un encadrement dont l'ornementation comporte des feuillages assez travaillés. Trois fenêtres rondes, d'un travail riche et beau, animent l'étage supérieur. Les façades latérales sont toutes simples, l'abside est dessinée par deux ressauts, avec une frise arquée; un clocher quadrangulaire s'élève à l'extrémité de la nef de droite.

On ignore la date de construction de cette église, qui appartenait autrefois à un couvent de bénédictins. Laspeyre, qui la décrit dans sa précieuse étude sur les monuments de l'Ombrie³, note qu'elle est mentionnée pour la première fois en 1029. Les moines de qui elle dépendait prirent, vers le milieu du XIII^e siècle, la règle de Citeaux, et, en 1577, furent contraints par Grégoire XIII à quitter leur couvent. Impossible

1. Les fresques dont on y voit encore des vestiges sont l'œuvre d'un médiocre peintre local du XIV^e siècle, de qui d'autres fresques encore se voient à Assise.

2. *Pastor Petre gregis Christi fidissime regis hic fidei pure populus stans sit tibi cure hoc opus est actum post partum virgine factum mille ducenteni sunt octo sex quoque deni tempore abbatu Rustici.*

3. *Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen*, 1872, vol. XXII, p. 284.

de savoir en quelle année l'église ancienne a reçu la forme que nous lui voyons aujourd'hui, car la date de l'inscription ne se rapporte, évidemment, qu'à la façade : mais, à coup sûr, la forme présente doit être antérieure à 1253, année où Innocent IV a consacré l'église¹. Que si nous admettons, avec la légende, que saint François lui-même a pris part à cette reconstruction, force nous est, comme nous l'avons dit, de supposer que le saint a connu le style architectural gothique du midi de la France, et que, sans être architecte, il s'est trouvé en état de vaincre les difficultés que présentait la réalisation de ce style.

En tout cas, une chose est bien certaine et digne d'être signalée : c'est que Saint-Pierre, pour ce qui concerne la disposition de ses voûtes, constitue, en Italie, un phénomène à peu près unique. Ce n'est que dans le sud de l'Italie que certaines églises normandes nous font voir des voûtes ogivales : ainsi, la cathédrale de Siponto, l'église Saint-Augustin à Ravello, terminée en 1060, une petite église Saint-Nicolas près de Girgenti, et puis aussi la cathédrale de San-Leone, dans le duché d'Urbain, reconstruite en 1173. Que cette dernière, ancienne basilique, reconstruite probablement sous des influences françaises, ait servi de modèle pour Saint-Pierre d'Assise, l'hypothèse n'a rien d'inadmissible, mais rien non plus de très vraisemblable, car la cathédrale en question représente un gothique beaucoup plus avancé que Saint-Pierre, où le style nouveau n'est encore essayé que d'une manière gauche et tâtonnante². Au contraire, la même hésitation entre l'ogive et le cintre, la même disposition quadrangulaire de piliers très simples, la même façon de maintenir ronds les liens des voûtes ogivales, tout cela se retrouve couramment dans les églises provençales du XIII^e siècle³; et ainsi il est difficile d'échapper à cette conclusion, que c'est de

1. Cristofani, *Storie di Assisi*, I, p. 173.

2. Schmaase, VII, p. 87; Mathes, p. 441. — D'Agincourt, XXXVI, 20 et 21.

3. Par exemple, dans l'église de Vaison. — Voy. sur ce type provençal, Schmaase, IV, pp. 487 et suiv.



L'ÉGLISE SAINTE-MARIE-DES-ANGES, A ASSISE. La Portioncule

là qu'est venue l'influence principale et primitive qui a agi sur les architectes d'Assise.

La troisième église reconstruite par saint François est celle où, saisi par les paroles de l'Évangile, il s'est voué pour toujours à la pauvreté, et celle, aussi, qui est devenue, proprement, sa patrie et celle de ses disciples : cette Portioncule qui s'est conservée, aujourd'hui encore, petite et sans apparence, au milieu de la puissante basilique de Sainte-Marie des Anges. Elle appartenait, autrefois, aux moines bénédictins du mont Subasio. « Bâtie dans les temps anciens, raconte Celano, elle se trouvait alors délaissée, et personne n'y venait plus prier. Et lorsque le saint la vit ainsi en ruines, il fut pris d'une compassion pieuse, tout enflammé qu'il était de vénération pour la Mère de tous les biens ; et il résolut, depuis lors, d'y séjourner constamment. Cela arriva la troisième année après sa conversion, et lorsqu'il eut reconstruit l'église susdite. » Le même récit est répété, presque littéralement, par Bonaventure.

La Portioncule (pl. 3) est une petite église oblongue, avec une voûte ogivale, une abside ronde, un toit pointu, une porte cintrée toute simple dans la façade, et une autre, pareille, sur l'un des murs latéraux¹. Cette église est devenue le point central du premier couvent que François a fondé pour lui-même et ses disciples : en d'autres termes, le berceau de l'ordre tout entier. Ce premier couvent, lui aussi, doit avoir été très simple ; il occupait l'endroit où se trouve, maintenant, la vaste église, au milieu d'une fertile vallée. Aucune image authentique ne nous est restée des petites cabanes sans ornement où vivaient les frères, chacun séparé des autres, afin de pouvoir, pleinement, se livrer à la prière et à la mortification². Lorsqu'on voit combien petite et misérable était l'église, on

1. Voy. les figures dans d'Agincourt, xxxvi, 26-29. — Wadding, *Ann.* 1213, I, p. 156, nous parle, d'après Mariano, d'une autre petite église que François a construite, en l'honneur de la Vierge, entre S. Gemini et Porcaria, « et qui était toute pareille à l'église Sainte-Marie des Anges ».

2. L'image du premier couvent, telle que nous la fait voir une illustration du *Collis Paradisi* du P. Angeli, d'après un dessin de Providoni, est, naturellement, toute fantaisiste.

devine ce que devait être la pauvreté des cellules¹. L'une d'elles où, d'après l'ancienne tradition, le saint serait mort, a été transformée en chapelle et est également enclavée dans la grande basilique; une autre se trouve au-dessous de la Chapelle des Roses.

Il nous est aujourd'hui difficile de revenir à ces temps primitifs, lorsque nous voyons les vastes constructions que la suite des siècles a élevées dans ce lieu de pèlerinage, et qui lui donnent, désormais, un aspect particulièrement imposant. D'après une ancienne tradition, mentionnée par Salvator Vitale, dans son *Paradisus Seraphicus* (Milan, 1645), quatre saints ermites, envoyés en Italie par saint Cyrille, avec un fragment du tombeau de la Vierge, et ayant reçu du pape Libère la mission de construire une chapelle, pour contenir cette relique, dans la vallée de Spolète, ont élevé là un sanctuaire de la Vierge, qui était orné d'une image de l'Assomption, et qui, plus tard, a reçu le nom de Sainte-Marie des Anges, après que, en 576, saint Benoit eut obtenu d'en prendre possession pour son ordre². Ce n'était point proprement un couvent, mais une simple *portioncula terreni*. Elle appartient successivement aux moines de Cluny, puis à ceux de Cîteaux, et c'est en 1075 que les moines qui l'habitaient se retirèrent dans l'abbaye du mont Subasio, abandonnant la petite église, qui tombait en ruines. Suivant la légende, dame Pica avait coutume d'y aller prier, et c'est là qu'elle reçut l'avertissement qu'un fils lui naîtrait. Ce fils, après avoir restauré l'église et l'avoir obtenue des bénédictins, en fit sa véritable patrie. Celano nous raconte que Pierre Cattaneo, le premier, tenta d'agrandir la construction de l'église, tentative qui fut désapprouvée par le

1. Cel., 3^e Lég., III, 2, p. 92, nous dit que François ordonnait à ses frères de se construire des demeures toutes pauvres, en bois et non pas en pierre, comme aussi de leur donner la forme la plus simple et la moins ornée.

2. Sur tout cela, conf. notamment l'ouvrage très fouillé de Guastli, *La Basilica di S. M. degli Angeli*, Florence, 1882, et Barnabé, *La Portioncule*, Foligno, 1884, ainsi que, parmi les manuscrits anciens, Bartoli, *Liber Indulgentiæ S. M. de Angelis* (1825). On peut voir encore Salvatore Vitale, *Paradisus Seraphicus*, Milan, 1645; Angeli, *Collis Paradisi*, 1704; Cristofani, *Guida et Storie di Assisi*; P. Amadeo da Sadero, *Gloria della sacra Porzioncula*, Pérouse, 1858; et Perilli, *Relazione storica sul risorgimento della basilica degli Angeli*, 2^e éd., Rome, 1842.

saint, et dont François détruisit toute trace¹. Après la mort de François, nous trouvons mentionnée une nouvelle tentative d'agrandissement : il s'agit, sans doute, de la reconstruction d'une église enclavant la Portioncule, et qui, en 1288, de par un bref de Nicolas IV, a été élargie et ornée à nouveau. Ce que dit Cristofani, d'après Grimaldi, de la forme en croix, ne repose sur aucun fondement historique. Dans une lettre d'Oddo, datée du 24 février 1333, nous trouvons la mention d'une *Loggia* : *logia supra portam sacri loci de Portioncula*; vers le même temps, Bartoli parle de cette *loggia* dont il dit : *Miri operis fabricata*; et Pie II y fait encore allusion dans un bref du 11 juillet 1460. Vitali, s'appuyant sur des descriptions anciennes, parle de divers autels, et d'une image de l'*Assomption*, au-dessus du maître-autel. Dès le xv^e siècle, nous constatons l'existence d'un chœur, qui fut probablement le premier agrandissement considérable; il était pratiqué dans le mur de derrière de l'église, et fut orné, par Pérugin, d'une *Crucifixion*, démolie ensuite en grande partie et aujourd'hui pauvrement restaurée. Ce chœur se trouve encore dans la gravure de Providani du *Collis Paradisi* : il a été détruit en 1700. On a dit qu'un autre chœur pour les laïcs avait été élevé, en 1438, dans le haut de l'église, par Bernardin de Sienne; mais c'est là une hypothèse sans valeur historique. Enfin, en 1569, Jacques Barozzi de Vignole a commencé la grande construction actuelle, continuée et achevée après sa mort par Galeas Alessi et par Jules Danti².

La magnifique église de Sainte-Marie des Anges est formée

1. Cel., 2^e Lég., III, 2, p. 92.

2. D'après Cristofani, l'église a 127 mètres de long sur 64 mètres de large. On en trouvera le plan dans Barnabé. — Conf. E. Danti, *Le due regole della prospettiva pratica di J.-B. de Vignola*; et Baldinucci, éd. de Florence 1728, III, pp. 321-326. — Voici les dates, d'après Guasti : première pierre posée en 1569; chœur commencé en 1622; sacristie en 1624; entre 1637 et 1639, érection des quatre piliers de la coupole; entre 1678 et 1684, construction du campanile (sous la direction de Francesco da Firenze); entre 1676 et 1677, toiture de plomb de la coupole; le 27 octobre 1791, la foudre frappe la coupole; en 1831, et 1832 des dommages sont causés par des tremblements de terre; par un bref du 26 février 1836, Grégoire XVI ordonne une restauration complète, confiée à Louis Poletti et à Louis Ferri; enfin la nouvelle consécration a lieu le 8 septembre 1840.

de trois nefs, avec cinq chapelles de chaque côté; au milieu du transept, non saillant, s'élève une grandiose coupole. Le chœur, très profond, auprès duquel se trouve, séparé, à gauche, un chœur plus petit, est fermé par une abside semi-circulaire. À l'est de la sacristie, se trouve le jardin où fleurissent les roses sans épines, et tout auprès de là s'élève la Chapelle des Roses, où l'on a enclavé la petite cellule qui a été le lieu de la tentation de François. Bartoli affirme que c'est Bonaventure qui a fait construire un petit oratoire au-dessus de cette cellule, qu'ensuite, en 1435, Bernardin de Sienne l'a agrandie, et qu'elle a été, enfin, ornée de fresques par Tiberio d'Assise¹. Au sud de l'église, s'étend le couvent, agrandi en 1288, reconstruit tour à tour en 1527, 1555 et 1606. Dès 1473, Bernardin de Sienne avait employé une somme de 200 florins, laissée par un certain « Ser Mariotto », à faire achever un dortoir². Entre 1615 et 1620, puis en 1640, on a bâti des annexes pour recevoir les étrangers. Parmi les artistes qui ont travaillé pour le couvent, se trouverait, d'après Vasari, Michelozzo, qui, en 1486, aurait construit un aqueduc. Mais il est temps que nous revenions à François et aux premiers édifices élevés sous sa direction.

Si l'on veut se faire une image exacte et saisissante de la vie du saint dans les premiers temps qui ont suivi sa conversion, on doit grimper le sentier qui, sur le flanc du mont Subasio, conduit d'Assise aux *Carceri*. On arrive à un lieu qu'on dirait créé d'avance pour la contemplation pieuse et l'oubli du monde : un ravin creusé entre les montagnes cachant la vue des villes d'Assise et de Spello, et ne laissant voir que les profondeurs d'une verte vallée. De même que pour la Portioncule, c'est aux bénédictins que François dut la possession de cet endroit, où il s'est disposé, pour lui-même et ses disciples, une installation lui permettant de se livrer sans encombre à la prière et à la pénitence. Barthélemy de Pise raconte que les cellules de frères, ici, étaient construites avec des branches trouvées sur le sol. Malheureusement, rien ne subsiste plus, de

1. Voy. vol. I, p., 187.

2. La lettre de Bernardin est reproduite dans Guasti, *op. cit.*, p. 93.

l'installation primitive, que quelques petites constructions, dont l'une, renfermant la pierre qui servait de couche au saint, est recouverte d'une voûte en ogive. Les autres constructions, peu intéressantes, qui entourent une petite cour, proviennent, pour la plupart, des agrandissements ordonnés, après 1376, par le P. Paul Trinci, qui fit construire un dortoir, avec huit chambres. D'après la tradition ancienne, Bernardin de Sienne a fait construire un second petit dortoir, et a élevé la petite église, que d'autres font remonter jusqu'à François lui-même, mais qui, certainement, ne peut pas être postérieure au ^{xiv}^e siècle¹. Les renseignements historiques sont bien maigres, que peut trouver là un admirateur de Saint-François : mais leur pauvreté est bien compensée par la profonde émotion qui se dégage de cette solitude, par l'image toute vivante qu'elle conserve des prières et des méditations de l'homme de Dieu.

Si nous redescendons dans la vallée, nous y trouvons un autre lieu de séjour favori de François, où il a longtemps demeuré avec ses premiers disciples, avant de s'installer à la Portioncule, et où sont venus le rejoindre ceux de ses disciples qui ont suivi ceux-là : le sanctuaire de Rivo-torto. On y voit, maintenant, une église, construite au-dessus du petit oratoire du saint. Elle remplace une autre église, consacrée en 1645, et détruite en 1853 par un tremblement de terre : une église dont nous trouvons deux reproductions dans l'ouvrage de Bini (pl. XVIII et XIX), avec une façade toute simple, et un intérieur à trois nefs voûtées.

Je n'ai pas eu l'occasion de voir moi-même ce qu'on appelle le *Speco*, ou Ermitage de Saint-François, et qui, situé à douze kilomètres de Narni, a servi plusieurs fois de séjour au saint. C'est une grotte, dans le voisinage de laquelle se trouve une petite chapelle ornée de fresques du ^{xiv}^e siècle. Il y a aussi, dans le couvent voisin de Greccio, quelques cellules creusées dans la pierre, qui ont servi de séjour au saint. Mais nous ne

1. Elle est reproduite dans Bini, *op. cit.*, pl. XIII, XVII.

pouvons songer à explorer tous les endroits de l'Italie qui ont été consacrés par le souvenir d'une présence de François : car ces lieux vénérables, dont l'intérêt historique et religieux est très grand, n'ont rien pour intéresser l'histoire de l'art¹. Il faut seulement que nous nous rendions encore dans un endroit qui, aux yeux du catholique, dépasse en importance tous les autres sanctuaires de Saint-François : au couvent situé sur le mont Alverne, et bâti sur l'emplacement où François a eu la vision du Séraphin qui l'a marqué de l'empreinte des plaies du Christ. Lorsque, après une montée qui nous a révélé un univers de beautés naturelles, nous pénétrons dans la partie antérieure du couvent, nous voyons, devant nous, cette petite église des Anges, qui, d'après la tradition, aurait été construite par le comte Orlando, d'après un dessin de François, ou peut-être avec l'assistance de François lui-même, et qui est, en tout cas, la partie la plus ancienne de tout le couvent. Elle est recouverte d'une voûte en ogive, et, par conséquent, nous montre de nouveau un style qui paraît bien être le style particulier de François. En 1252, suivant Wadding, le pape Innocent l'a fait agrandir². Sa principale ornementation artistique est formée de plusieurs œuvres, assez tardives déjà, de l'école des Robbia : une *Nativité*, une *Pietà*, comme aussi une *Vierge à la ceinture*, faite par André lui-même. La disposition présente du cloître, à droite de l'église, ne laisse plus rien reconnaître de la disposition primitive. Nous savons seulement qu'Alexandre IV, par la bulle du 10 avril 1255, a pris le mont Alverne sous sa protection spéciale, et a ordonné que des frères y vécussent constamment³. Le 20 août 1260, en présence de Bonaventure et

1. On trouvera d'intéressantes descriptions de ces lieux vénérables dans les *Reminiscenze d'un pellegrino* du P. Ambrogio Mariani, Florence, 1882, et dans l'ouvrage récent du poète danois Johannès Jørgensen à qui l'on doit également une biographie de saint François d'Assise : *Un Pèlerinage dans l'Italie Franciscaine*, édit. allemande, Kempten, 1905.

2. À l'extérieur se voient des armoiries qui passent pour être celles du comte Orlando; on y voit en outre trois fresques, et une inscription datant du XIV^e siècle : *S. Baldesarre di Franciescho de Chatani da Chiinsi et suorum*. — Conf. Wadding, I, p. 156.

3. Wadding, *Ann.* 1255. — Voy. encore Chavin, *Vie de saint François*, p. 345.

de sept évêques, a eu lieu la consécration de l'église sous le titre de *Sainte-Marie des Anges et de Saint-François* ¹. En 1364, Simon, comte de Battifolle, sur l'endroit où François avait reçu les stigmates, a fait bâtir la petite *église des Stigmates*, couverte de deux voûtes croisées, et qui plus tard a été réunie à l'église des Anges par un long corridor orné de fresques modernes ². Au milieu de cette église, se trouve l'endroit de la stigmatisation, désigné par un relief représentant ce miracle, travail florentin de la seconde moitié du xv^e siècle. Sur le mur de l'autel, se voit un grand et magnifique relief d'André della Robbia : le *Christ en Croix entouré de la Vierge, de saint Jean, de saint François et de saint Jérôme*.

Enfin, la troisième église, qui forme aujourd'hui le centre de cet ensemble irrégulier de constructions diverses, a été commencée en 1348, par Tarlato, comte de Chiusi, et par sa femme, Jeanne, comtesse de Santafiora ³ : mais elle n'a été achevée qu'au xv^e siècle, par ordre de la seigneurie de Florence, à qui Eugène IV avait attribué le protectorat du couvent. D'après les affirmations de Wadding, mais qui ne doivent être acceptées qu'avec réserve, le chœur de cette église a été élevé en 1465, le corps de l'église en 1486, et la tour en 1490 : l'église et la tour seraient l'œuvre de Bartoli. C'est une église à nef unique, avec quatre petites chapelles à gauche et à droite, et un petit chœur en angles droits. Un portique, avec une voûte croisée reposant sur de simples piliers carrés, est

1. Wadding, I, p. 156; Vitali, *Chronica Seraphici montis*, p. 188; fra Lino Moroni, *Descrizione e storia del Sacro monte della Vernia*, Florence, 1621. — Voy. encore Jørgensen, *op. cit.*, pp. 260 et suiv.

2. L'inscription, déjà publiée par Chavin, nous dit : *A. D. 1261 feria 5, post festum Assumptionis gloriose virginis Marie comes Simon filius illustris viri comitis Guidonis Dei gratia in Tuscia palatinus fecit fundari istud oratorium ad honorem beati Francisci ut ipse cui in loco isto Seraph apparuit sub anno Domini 1225 infra octavam nativitatis ejusdem virginis et corpori ejus impressit stigmata Jesu Christi consignet eum gratia Spiritus sancti.*

3. On lit sur la façade : † *A. d. 1348 nobilis miles dominus Tarlatus de Petra mala et domina comitissa Johanna de Sancta Fiora uxor ejus edificari fecerunt istam ecclesiam ad honorem beate Marie semper virginis.* — *Ueber dem Eingangsthor die Wappen von Florenz, Eugen IV, und der Genossenschaft der Arte della Lane.*

placé devant la façade. Les autels sont ornés de nombreux reliefs de la fabrique des Robbia : on y voit, notamment, deux charmantes représentations de l'*Annonciation* et de la *Nativité*, œuvres d'André lui-même, et qui se trouvent dans deux très jolies chapelles de la Renaissance, fondées, d'après l'inscription, en 1479, par un certain *Jacopus Britti de Plebe Sancti Stephani*. Il y a aussi, du même André, une grande *Ascension*, une *Vierge assise*, insignifiante, entourée de saints, et les deux statues de *François* et d'*Antoine de Padoue*. On attribue à Jean della Robbia la *Pietà* de la chapelle terminale du portique. Enfin diverses petites chapelles séparées complètent la disposition pittoresque de ce couvent, réparti sur un terrain inégal, et qui, les dimanches, aujourd'hui encore, est un lieu de pèlerinage très fréquenté.

Après son séjour sur le mont Alverne, François n'a plus eu que peu de temps à vivre. Il a séjourné, malade, à Sienne, où les frères lui ont demandé conseil pour la construction du couvent; et bien que la réponse que nous rapporte Wadding ne soit pas d'une authenticité bien certaine, elle mérite d'être reproduite ici, car l'esprit qui l'anime est assurément conforme au véritable esprit de saint François. « Les frères, — c'est la réponse du saint, — doivent aller et faire un grand fossé, pour entourer la pièce de terre qu'ils ont obtenue et où ils veulent élever leur couvent; et puis, au lieu d'entourer cet espace avec des murs, ils doivent l'entourer d'une haie, en signe des saintes Pauvreté et Humilité. Et puis ils doivent faire construire de pauvres cabanes, avec de la boue et du bois, dans lesquelles ils puissent venir prier et travailler, afin de vivre honorablement et d'éviter la paresse. Les églises, pareillement, ils doivent les construire petites, et ni la considération des sermons, ni aucune autre considération, ne doivent les amener à construire des temples de grandes dimensions et avec de riches ornements¹. » C'est le modèle, simple et hum-

1. Wadding, *Ann.* 1226, II, 128 : *Vadant et faciant milli magnam carbonariam in circuitu terrae, quam pro aediculae situ acceperunt, et pro muro bona sepe circumdant et circumvallent in signum sanctae paupertatis et humilitatis. Domos*

ble, que nous fait voir la Portioncule; et c'est ce modèle que doivent avoir suivi toutes les premières installations franciscaines dans les diverses villes d'Italie; sans compter que, presque toujours, nous les trouvons, d'abord, en dehors des villes, comme c'est le cas pour la Portioncule. Mais bientôt le nombre des moines devient si grand, l'impulsion du peuple se fait si pressante, et les moines reçoivent des dons si abondants en terre et en espèces, que nous voyons peu à peu surgir des églises plus vastes, qui n'ont plus rien de commun avec les installations primitives, ni dans leurs dimensions, ni dans ces particularités architecturales, qui, comme nous l'avons vu, doivent s'être inspirées du goût personnel de François.

III. — LES ÉGLISES A TOITURE DE BOIS, EN OMBRIE ET EN TOSCANÈ.

La construction de la basilique d'Assise, commencée en 1228, a donné le premier signal pour l'édification d'un grand nombre d'autres églises dans toute l'Italie. Cependant, fort peu de ces églises ont pris modèle sur la basilique : car la disposition tout unie de Saint-François à Assise, avec son absence de chapelles, ne répondait pas aux besoins du culte franciscain; et peut-être, d'autre part, la règle de l'ordre exigeait-elle une simplicité au regard de laquelle la basilique d'Assise ne pouvait manquer de paraître trop luxueuse. En tout cas, on ne connaît que deux ou trois églises de l'Ombrie dont la construction soit imitée de celle de l'église centrale de l'ordre; et au premier rang de ces églises figure, incontestablement, celle de Sainte-Claire à Assise ¹ (pl. 4). Dès

etiam construi faciant pauperculus ex luto et lignis et aliquas cellulas, in quibus fratres possint aliquando orare et laborare ad majorem honestatem et ad vitandam otiositatem; Ecclesias etiam angustiores aedificare debent; nec enim sermonum ergo aut alia quacumque occasione templa speciosa aut magnae capacitatis vel molis aedificare debent. Carbonaria offenbar das italienische Carbonaja, das neben der ursprünglichen Bedeutung auch « Stadtgraben » bezeichnet.

1. Conf. Wadding, vol. IV, *Ann.* 1260, p. 146; Bruschi (Bini), *op. cit.*, pp. 37

l'année 1212. Claire s'était fixée à Saint-Damien avec ses premières sœurs. Plus tard, comme le nombre des sœurs ne cessait point d'augmenter, l'espace dont elles disposaient devint trop petit : les religieuses demandèrent, alors, l'église de Saint-Georges, appartenant au chapitre, qui leur fut cédée en 1257 par l'entremise du chapelain d'Alexandre IV, Jean Compatre¹. La même année, Philippe de Campello fut chargé de construire la nouvelle église, qui, dès 1260, se trouvait déjà assez avancée pour que le pape Alexandre IV, dans un bref du 9 septembre de cette année, ordonnât le transport des restes de Claire, canonisée en 1255, et pour que ce transport pût s'accomplir le 3 octobre, avec un nombreux concours de prêtres et de laïcs. Cinq ans après, Clément V consacra l'église, dont la construction devait être, alors, à peu près achevée. Aucun document, que je sache, ne mentionne Philippe de Campello comme ayant été l'architecte, et le *Collis Paradisi*, ici encore, attribue la construction au fabuleux Jacques l'Allemand. Mais il apparaît infiniment vraisemblable que l'architecte de Saint-François, qui travaillait encore à Assise en 1253, aura été chargé aussi d'édifier cette église nouvelle, qui se trouve être une imitation fidèle de son église supérieure de Saint-François. De même que cette église, celle de Sainte-Claire est à une nef, avec un transept et un chœur polygonal; et la disposition des voûtes y est toute pareille. La chapelle de Sainte-Agnès, ajoutée à l'extrémité gauche de la nef, dénote un style que nous avons vu se développer plus tard, dans les chapelles de l'église inférieure, avec les mêmes chapiteaux à l'antique, le même revêtement de marbre incrusté. La façade, elle aussi, rappelle celle de la basilique, avec cette seule différence que le portail est tout simple et cintré, et que la fenêtre ronde gothique est d'un

et suiv. (où l'on trouvera également une reproduction de la façade, pl. IV); Laspeyres, *op. cit.*, p. 292; Schnaase, VII. p. 113; Cristofani, *Guida*, p. 30; *Storia di Assisi*, p. 171, et *Storia di S. Damiano*. pp. 109 et suiv.; Mothes, p. 454; Guardabassi, *Indice Guida*, p. 14.

1. On garde, au couvent de Sainte-Claire, une bulle d'Alexandre IV, confirmant cette donation, et rédigée en présence de l'évêque d'Assise, Niccolo di Carbio (ou di Calvi).

détail un peu différent. Enfin, je suis persuadé, avec Schnaase, que c'est par pure imitation de la basilique que l'on a construit, à Sainte-Claire, ce puissant contrefort, dont la présence était justifiée à Saint-François par l'inégalité du terrain, tandis que rien de pareil ne la justifie ici.

Plus tôt encore que Sainte-Claire, s'est élevée une autre église, qui, à mon avis, a certainement pris pour modèle la basilique d'Assise : c'est l'église Saint-François, à Pérouse (fig. B), dont la forme primitive se devine encore sous la reconstruction faite, en 1748, d'après des dessins de Pierre Carattoli¹. On ne sait rien de certain sur la date de construction de cette église. Mais un guide de 1784 la place aux environs de 1230. En tout cas, cette construction est antérieure à 1286, car cette date se trouve inscrite sur une des cloches². La reconstruction moderne suit le plan ancien, et a été seulement un peu rallongée au delà de l'ancienne façade, dont la partie inférieure se voit encore, enclavée dans la reconstruction. C'était une église à une

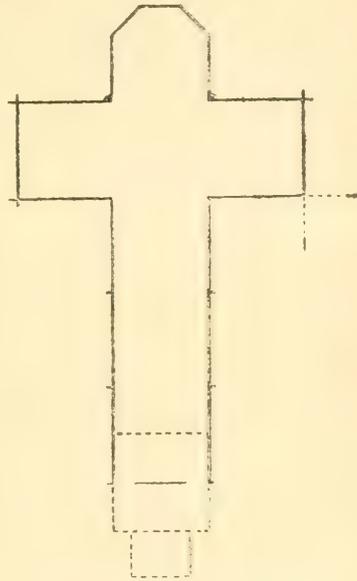


Fig. B. — Église Saint-François, à Pérouse.

nef, avec trois voûtes croisées, un transept simple, et un chœur polygone qui, comme à Assise, succède immédiatement au transept. Au dehors, dans les coins du transept, s'élevaient deux piliers de renfort semi-circulaires, en forme de tours, pareils à ceux d'Assise. Les fenêtres étaient d'un style ogival simple, et, à l'extrémité sud de la nef, se trouve aujourd'hui,

1. Conf. *Guida per la Città di Perugia*, 1784, p. 299, et *Guida di Perugia* de R. Gambini, 1826. — Mariotti, dans ses *Lettere pittoriche perugine*, p. 59, cite une *Descrizione della chiesa di S. Francesco*, qu'il ne m'a pas été donné de découvrir. — Dans le plan ci-contre, les pointillés indiquent les additions modernes.

2. Deux autres cloches portent les dates de 1352 et de 1405.

contiguë au transept, une chapelle gothique, incrustée de pierres rouges et blanches, avec des doubles fenêtres cintrées, qui doit dater du commencement du *xiv*^e siècle. Dans le transept nord, la voûte, en raison de la chute du terrain, est soutenue par deux contreforts. La moitié inférieure de l'ancienne façade, conservée à l'intérieur de l'église nouvelle, montre une incrustation tout à fait inaccoutumée, en pierres rouges et blanches. Au milieu, se trouve un portail cintré, sous une arcature, également cintrée, et soutenue par des demi-colonnettes gothiques; au-dessus, est une petite fenêtre ronde, et sur les deux côtés se trouvaient, de part et d'autre, deux niches cintrées, sous lesquelles était une rangée de fausses fenêtres, creusées et terminées en arcs trifoliés, tout cela à l'intérieur d'un cadre quadrangulaire, orné de médaillons ronds, et enfermant la paroi entière : ce qui constituait un ensemble ornemental tout à fait singulier.

Parmi les autres églises qui se sont peut-être inspirées de celle de Saint-François à Assise, je pourrais citer Saint-François de Terni, qui, aujourd'hui, est entièrement modernisée, mais avait, à l'origine, une nef unique, un transept, et une abside terminant le chœur. Elle doit avoir été construite en 1265, et agrandie en 1445 par l'addition de deux nefs latérales : ces dates sont données par Guardabassi, qui, le premier, a noté la parenté de cette église avec la basilique d'Assise. Vient ensuite l'église Saint-François, à Gualdo-Tadino, datant du *xiii*^e siècle, mais qui, plus tard, a été remaniée et surmontée d'une coupole. A l'origine, elle avait deux voûtes, dans une nef toute simple, une voûte au croisement, un bras de transept droit avec deux voûtes croisées, et un chœur heptagone. Guardabassi, se fondant peut-être sur sa ressemblance avec Saint-François, en attribue la construction à Philippe de Campello.

Il m'est impossible de dire si l'église dominicaine de Sainte-Marie-de-la-Vérité, à Viterbe, attribuée à Nicolas de Pise, présente quelques rapports avec la basilique d'Assise; car je ne possède aucun document sur cet édifice, et ne le mentionne

ici qu'à cause de la description qu'en fait Mothes. Peut-être l'église Saint-François de Cascia, malgré son transept et sa façade de 1428, laisse-t-elle voir, aussi, une certaine ressemblance avec l'église principale de l'ordre¹.

Mais, pendant même que la basilique d'Assise était encore en construction, un autre type, très caractéristique, naissait dans l'Italie centrale; et c'est lui que nous avons, maintenant, à examiner.

Nous ignorons quelle forme a pu avoir la première église franciscaine de Florence, construite en 1221, et remplacée, ensuite, par la construction d'Arnolfo; et nous ignorons pareillement ce qu'ont pu être les primitives églises franciscaines de Sienne (refaite en 1228) et de Spello (consacrée en 1228). Comme tous ces édifices ont été reconstruits au XIII^e siècle, il est impossible de les étudier dans leur ordre chronologique: mais c'est chose certaine que, dès la première moitié de ce siècle, le type en question était déjà formé, et que le cours des années suivantes n'a fait que développer et enrichir ce type original. Sous sa forme première, il présente la simple nef oblongue, avec un plafond de bois et une abside quadrangulaire, surmontée d'une voûte croisée, et qui, le plus souvent, est flanquée de deux chapelles également voûtées et rectangulaires. La forme la plus simple, où, au lieu des chapelles, n'existaient encore que des niches peu profondes contenant des autels, nous apparaît à Saint-François d'Arezzo et à Saint-François de Montefalco, où l'abside, cependant, sans doute à l'imitation de la basilique d'Assise, a une terminaison pentagonale, disposition qui se retrouve dans les églises franciscaines de Montone et de Piediluco. La forme plus développée, avec les deux chapelles flanquant le chœur, se voit dans l'église franciscaine de Cortone, commencée en 1220, sur l'ordre d'Élie, qui y a été enterré en 1253². Même forme dans l'église Saint-Dominique de Cortone, attribuée à Nicolas de

1. Guardabassi, *Indice*, p. 40.

2. Voy. Mothes, p. 74, et Ricci, *Storia del Arch.*, III, 58. — D'après une inscription, l'église a été consacrée le 3 avril 1374.

Pise, et commencée sous le milieu du XIII^e siècle; dans l'église Saint-Dominique de Citta di Castello, dont la forme moderne résulte de la reconstruction de 1295¹; à Saint-François de Prato, à Saint-François de Volterre², etc. L'église dominicaine de Sainte-Catherine, à Pise, édifice beaucoup plus vaste, achevé en 1253, sur les dessins de Guillaume Agnelli, nous présente le même type, et n'a reçu que plus tard l'addition des quatre chapelles de droite, en forme de bras de transept³. Dans l'Italie du Nord, il convient de citer ici l'église San Fermo de Vérone, vieil édifice du VIII^e siècle, qui fut confié aux franciscains en 1265. Reconstituée en 1312 et 1313, c'est en 1319 qu'elle reçut sa magnifique toiture de bois et la forme extérieure que nous lui voyons⁴. Le chœur, là, est pentagone; les chapelles sont rectangulaires; deux chapelles, s'ajoutant à la nef, avec des voûtes croisées, forment une sorte de transept, se traduisant au dehors par une façade à fronton ogival. La façade principale a trois étages, dont l'inférieur est orné d'un portail cintré et d'une petite galerie d'arcades ogivales, sur des colonnettes accouplées. Le second étage a quatre petites fenêtres gothiques; le troisième, percé d'une fenêtre moderne en trois compartiments, aboutit à un fronton ogival. Sur le côté nord, s'élève un portail précédé d'un porche qui repose sur deux colonnes. Les cinq côtés du chœur sont richement ornés de tourelles fleuries et de pignons en ogive. La tour est faite de pierres jusqu'à la hauteur du toit, puis de briques; elle a un

1. D'après Guardabassi, la construction de cette église aurait été commencée en 1269. — Voy. Mancini, *Istruzione per visitare le chiese e palazzi di Citta di Castello*, Pérouse, 1832. — Musi, *Memorie di Citta di Castello*, 1842-44. — L'église de Santa Croce, en dehors des murs de Citta di Castello, passe pour avoir été fondée en 1214 par saint François lui-même; mais rien ne subsiste plus de sa construction primitive.

2. Guardabassi mentionne encore, comme appartenant à ce type, les églises franciscaines de Deruta, de Foligno, de Nocera, de Trevi, et d'autres plus petites. — Voy. Morroni, *Pisa illustrata*, p. 129; Marchese, *Memorie dei piu insigni monumenti*, I, p. 81; G. Nistri, *Guida di Pisa*, 1852, p. 214, ainsi que les ouvrages cités de Ricci et de Mothes. — La place devant l'église a été ouverte en 1274, puis agrandie en 1366. L'admirable façade a été dessinée, en 1260, par Nicolas de Pise et son Guglielmo.

3. Conf. *Ricerche pittoriche di Verona*, 1720; *Descrizione di Verona*, par Parsico, 1820; et *Nuova Guida di Verona*, Rossi, 1854.

toit élevé et des fenêtres cintrées, en trois compartiments. Il faut citer, ensuite, Sainte-Euphémie de Vérone, avec son énorme nef à plafond de bois, son transept peu saillant, et son grand chœur, flanqué de deux chapelles quadrangulaires. La façade principale, terminée en pointe, a un portail gothique, et deux hautes fenêtres de la Renaissance, aujourd'hui murées; la façade latérale a une frise gothique et des ressauts. Dans la même ville, Saint-Bernardin est une construction à nef unique, à plafond plat et abside pentagone, attenant à un chœur rectangulaire. Sur le mur de droite, après la façade, s'ouvrent quatre travées avec des voûtes croisées, dont chacune donne sur une chapelle; et, de celles-ci, deux, de forme pentagone, sont gothiques, les autres postérieures. C'est à l'extrémité de ce même mur de droite que se trouve la charmante et fameuse chapelle des Pellegrini, construite par Sanmichele. La façade a un fronton ogival, un portail Renaissance, et deux étroites et hautes fenêtres gothiques¹.

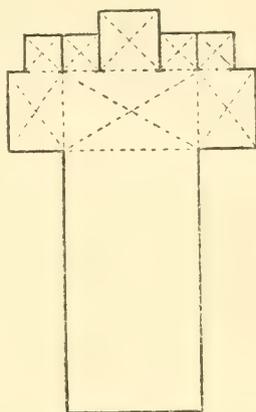


Fig. C. — Église Saint-François, à Pistoie.

Un développement nouveau du type ombro-toscan se montre à nous dans l'église Saint-François de Pistoie, consacrée d'abord à sainte Madeleine, et concédée aux franciscains vers 1250 (fig. C). En 1289, les frères résolurent de reconstruire entièrement l'édifice : la reconstruction fut commencée en 1294. D'après les traditions, telle serait l'œuvre d'un architecte allemand². La façade est moderne, de 1717. L'édifice consiste en une nef unique, couverte de bois; en un transept rectangulaire voûté;

1. Il convient encore de mentionner ici l'église des *Eremitani* à Padoue, reconstruite en 1260, et pourvue, en 1264, du chœur que l'on y voit encore aujourd'hui, tandis que le reste de l'église a été reconstruit de nouveau en 1309. Voyez Moschini, *Guida di Padua*, 1817; Brandolese, *Pittura, Sculture e Architettura di Padova*, 1795; Rossetti, *Descrizione di Padova*, 1776, comme aussi une étude détaillée de l'église dans Mothes, pp. 432 et suiv.

2. Voy. Tolomei, *Guida di Pistoja*, 1821, p. 130. — Conf. *Papinii Etruria Franciscana*, II, p. 761.

en un croisement oblong, avec vaste croisée, et en un chœur carré que flanquent, de chaque côté, deux chapelles. La première de ces chapelles, à gauche, a été fondée en 1314, d'après une inscription. Cet accroissement du nombre des chapelles et cette disposition du transept se retrouvent également à Pistoie, dans l'église Saint-Dominique, dont la date de construction est inconnue, et dont Vasari prétend qu'elle a été restaurée en 1303 par Jean de Pise, sur l'ordre de Nicolas de Prato, puis agrandie en 1380¹. C'est aussi à Jean de Pise que Vasari attribue l'église Saint-Dominique de Prato, commencée en 1281, sous la direction de fra Paolo Pilustri².

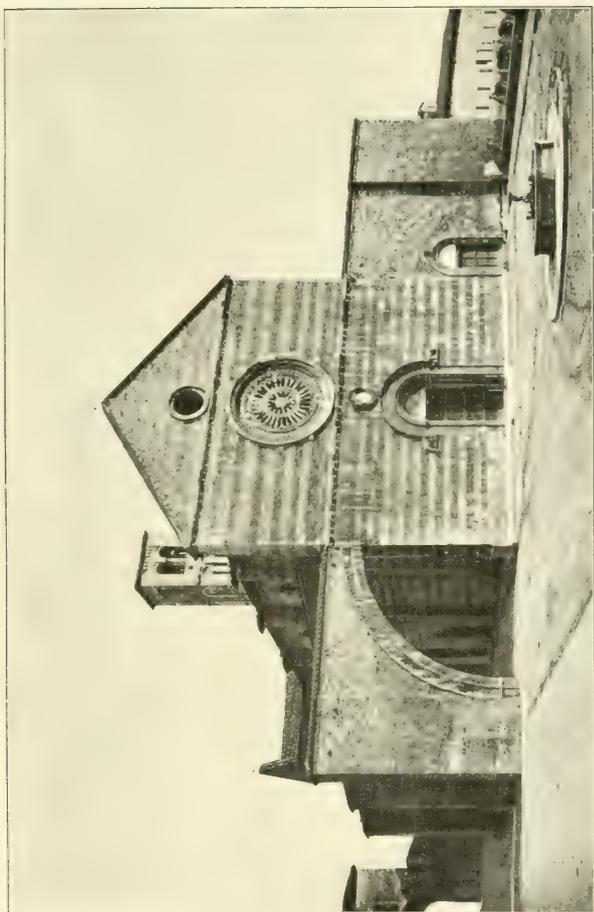
Au même degré de développement du type appartient l'église Saint-François de Pescia, qui possède un transept, mais n'a encore que deux chapelles autour du chœur. La nef principale a été, dès le xiv^e siècle, augmentée de trois chapelles, dont la première, tout à fait dans le style de l'école de Brunelleschi, a été fondée, d'après une inscription, en 1451 : elle me paraît avoir été l'œuvre de cet André Cavalcante de Buggiano, qui, à Pescia, a construit l'église Santa-Maria in Piazza. La façade est moderne, mais on y voit encore une frise romane et un portail roman³.

L'église Saint-François de Pise (fig. D) nous montre un nouveau pas en avant, que nous retrouvons dans les églises Saint-Dominique et Saint-François de Sienne : les dimensions sont plus grandes ; le transept, plus saillant, perd ses voûtes et reçoit une toiture plate ; le nombre des chapelles va jusqu'à six et même à huit. C'est en 1221 que les premiers franciscains sont arrivés à Pise ; et leur première église, d'après Morrona, n'était faite que du transept de l'église actuelle. En 1300, d'après une inscription, la construction nouvelle a été termi-

1. Vasari, I, p. 313; Tolomei, *op. cit.*, p. 108; Mothes, p. 780. — Ce dernier nous apprend, mais sans nous donner les sources de cette version, que l'église a été construite en 1280 par Sisto et Ristoro.

2. Vasari, I, p. 313. — Marchese, *op. cit.*, p. 93; Schnaase, p. 144; Mothes, p. 756. Runge, *Beiträge*, I, pp. 26 et 37.

3. On trouvera encore une disposition analogue du transept à Saint-Dominique de Spolete, et à Saint-François de Tarano. Voy. l'*Indice* de Guardabassi.



LEGLISE SAINTE-CLAIRE, A ASSISE.

née'. Les deux bras du transept s'ouvrent, ici, par deux arcs en ogive, qui reposent, au centre, sur une colonne octogone. Le chœur est quadrangulaire, avec une fenêtre ornée de beaux vitraux de couleur. La façade est moderne. La haute tour quadrangulaire, se dressant au coin du transept de gauche, s'élève en trois étages, avec des fenêtres à deux et à trois compartiments.

L'église Saint-Dominique de Sienne (fig. E) appartient aux Frères Prêcheurs dès 1225. Elle a été agrandie dès avant 1293, car nous

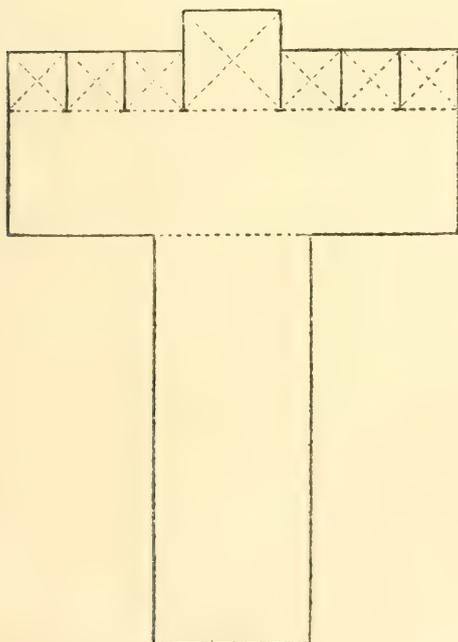


Fig. E. — Église Saint-Dominique, à Sienne.

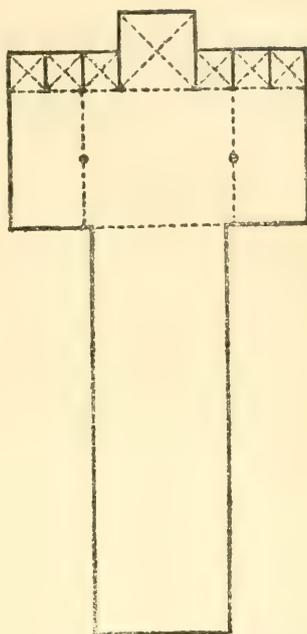


Fig. D. — Église Saint-François, à Pise.

savons que, cette année-là, la commune de Sienne a accordé le bois pour la toiture. En 1361, le chœur a été rebâti pour 5.000 florins. En 1445 et 1531, la toiture a brûlé. En 1490, Pierre di Sacco Tancredi a construit le clocher, ou

1. Voy. Morrona, *Pisa Illustrata*, III, p. 47, et Nistri, *Nuova Guida di Pisa*, p. 219. — Voici le texte de l'inscription : *Anno Domini 1300 nobiles de Guatandorum concesserunt liberalit. fratribus S. Francisci, pro remedio animar. suar. parentum-*

que suor. ut precidi faciant marmora de monte ipsor. pro consumanda Ecclesia Patrum. — L'église a longtemps servi de magasin militaire.

peut-être, seulement, l'a-t-il restauré, car un *Guide* moderne nous dit qu'il existait déjà dès 1340¹. Ici, tout a déjà des dimensions plus grandes et une forme plus arrêtée. La nef principale communique avec le transept, par de beaux arcs cintrés très étendus. Les chapelles flanquant le chœur s'élargissent amplement. Les hautes fenêtres ogivales sont, à présent, murées.

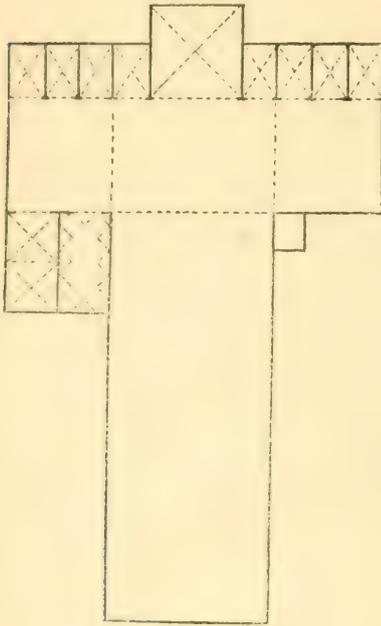


Fig. F. — Église Saint-François, à Sienne.

L'église Saint-François de Sienne (fig. F) était autrefois dédiée à saint Pierre; elle a été concédée aux franciscains en 1236, et agrandie par eux en 1246. En 1249, on a décidé sa reconstruction. Le chœur était achevé en 1250, la façade en 1289; et c'est la même année qu'eut lieu la consécration. Le 13 mars 1306, d'après Vasari, le cardinal Gaëtano Orsini posa la première pierre d'une église nouvelle, que construisirent Agostino et Agnolo. Mais Milanesi et Mothes présumant justement qu'il y a encore là une erreur, et que le cardinal de Gaète aura plutôt, en 1326,

consacré l'église. En 1336, Niccolaccio Petroni a fait construire le premier transept. Entre 1475 et 1484, Francesco di Giorgio a construit une nouvelle toiture; et c'est encore d'après les dessins de ce maître que, en 1476, le frère François Nani, surnommé Sansone de Brescia, et rencontré déjà par nous à Assise, a fait construire les deux petits cloîtres. En 1517, aux frais de Jérôme Piccolomini, a été fait le

1. *Guida di Siena* de Ferri, 1832. — *Siena e il suo territorio*, Sienne, 1862; Mothes, p. 759.

2. D'après une inscription au-dessus du portail gothique.

premier grand transept. Le 3 août 1655, un incendie a détruit le toit de l'église, et le plus grand nombre des peintures qu'elle contenait. En 1765, le clocher a été rebâti ¹. Cette église est, comme les précédentes, une énorme construction en pierre de taille; elle a huit chapelles autour du chœur, et deux autres, ajoutées ensuite, à l'ouest du transept gauche. La façade, dont l'incrustation en marbre ne paraît avoir été commencée qu'à la partie inférieure, a un portail du début du xvi^e siècle. Les cloîtres nous font voir de délicates colonnes composites de style toscan.

Les édifices simples, mais vastes et puissants, que nous venons de décrire, constituent, en quelque sorte, les derniers degrés pour nous amener à la principale des églises franciscaines du centre de l'Italie, Santa-Croce de Florence (fig. G et pl. 5). Peut-être est-ce simplement le manque d'argent qui l'a empêchée de recevoir une voûte, comme celle que nous voyons à Sainte-Marie-Nouvelle; mais si même Santa-Croce avait été voûtée, elle aurait encore gardé son étroite parenté avec des églises comme Saint-François de Sienne, car son trait caractéristique est la disposition de nombreuses chapelles autour du chœur. Ici, ces chapelles sont au nombre de dix. Les grandes proportions de l'édifice imposaient, naturellement, de renoncer à une nef unique et d'adopter une répartition en trois nefs. Cette répartition offrait, à Arnolfo di Cambio, une liberté nouvelle pour la construction de la toiture; et le grand architecte en profita pour élever des toits séparés sur chacun des compartiments des nefs latérales. C'est aussi le renoncement à la voûte qui lui suggéra l'idée d'une nef centrale aussi large et imposante que celle que nous voyons à Santa-Croce. Les sept arcs, également très amples, sur lesquels s'étendent les colonnes de bois appuyées sur des consoles, sont supportés par de minces piliers octogones, dont les chapiteaux, correspondant à la simplicité grandiose de style de l'ensemble, ne présentent qu'un simple feuillage disposé sur deux rangs. L'abside prin-

1. Voy. les Guides et autres ouvrages cités plus haut.

cipale, fermée de trois côtés, qui correspond à la largeur de la nef centrale, avec l'adjonction de deux chapelles voisines, à la même hauteur que cette nef, tandis que les chapelles plus basses n'ont que la moitié de la hauteur des nefs latérales. Les fenêtres des nefs du transept et du chœur sont hautes,

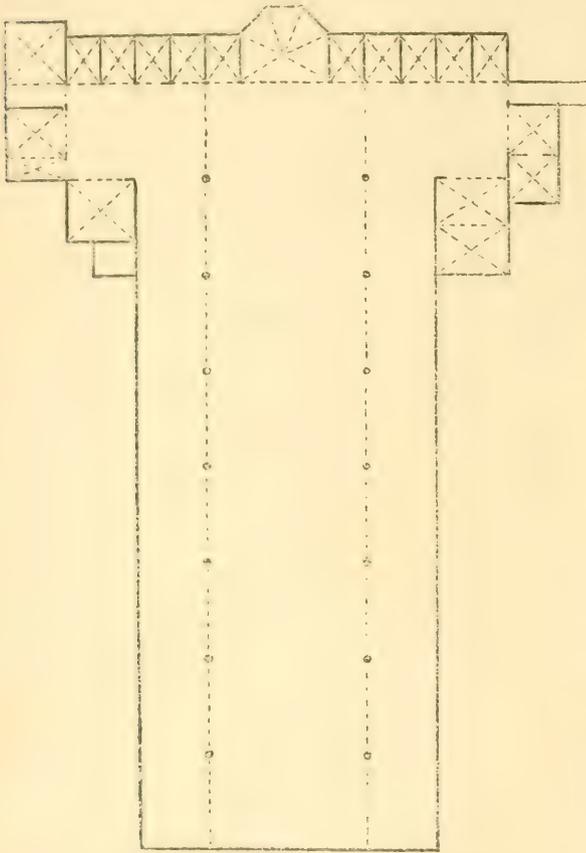


Fig. G. — Église Santa-Croce, à Florence.

minces, et à deux compartiments. Au transept s'ajoutent, au nord et au sud, des chapelles supplémentaires. La disposition de la sacristie (avec une abside polygonale), dans le bras droit, sur le même rang que les chapelles du chœur, la disposition du grand cloître au sud de l'église, avec ses arcs cintrés, sur des piliers octogones, tout

cela rappelle très particulièrement les édifices cisterciens; et le cloître, en particulier, se retrouve exactement pareil à Chiaravalle, près de Milan. Quant aux constructions ultérieures de cette église et aux magnifiques annexes qui y ont été faites, à la Chapelle des Pazzi et au grand cloître de Brunelleschi, à la chapelle des Médicis de Michelozzo, leur description dépasserait les limites de notre travail.

La maigre tour porte, au-dessus de la chambre des cloches, un haut casque quadrangulaire, avec des galeries le dépassant, sur des consoles, et, par-dessus, un faite, avec des pignons en ogives. D'après Villani et Vasari, c'est en 1294 qu'Arnolfo di Cambio a commencé ce puissant édifice, qui se trouve mentionné dans un décret de la commune de Florence de 1295. Le 5 mai fut posée la première pierre, sur l'emplacement de l'église qu'avaient élevée là, en 1252, les franciscains, installés à Florence dès 1221. En 1300, le chœur, les chapelles, et le transept devaient être prêts : cela nous est prouvé par les fresques de Cimabue, dans la chapelle de Saint-Michel ¹. Aussi bien, Villani note-t-il que la construction a commencé par le chœur et les chapelles. En 1320, les offices ont été inaugurés dans l'église, mais celle-ci n'était pas encore terminée, car on se plaignait, en 1332, que la ville refusât des subsides pour la construction. En 1341 et 1383, une restauration du toit semble avoir été entreprise, ainsi que cela résulte d'inscriptions déchiffrées par Frey. En 1383, une commission a été nommée pour les constructions ultérieures ; la consécration n'a eu lieu qu'en 1442 ; en 1556, Vasari a pratiqué une restauration. Enfin, la façade, laissée inachevée, a été terminée entre 1857 et 1863 par Cos. Matras et Duprés ².

On pourrait croire que, avec Santa-Croce, le dernier mot du style ombro-toscan a été dit. Et cela est vrai pour ce qui est du type propre et de l'extension générale ; mais il ne me paraît pas moins certain que la série de constructions que nous venons d'étudier, avec la simplicité de ses principes, a préparé un développement ultérieur, qui s'est produit aux xv^e et xvi^e siècles, le développement de la forme caractéristique, et toute toscane, de l'église à une nef de la Renaissance. La simplicité de ce type franciscain ombro-toscan a été le grand principe

1. Voy. vol. I, p. 250.

2. Conf. notamment Vasari, I, p. 285 ; Villani, VIII, p. 7 ; Gaye, *Carteggio*, I, p. 428 ; Moisé, *Santa-Croce*, Florence, 1845 ; Fantozzi, *Nuova Guida di Firenze*, 1842 ; Kugler, III, p. 147 ; Schnaase, VII, p. 147 ; Mothes, p. 761 ; et Frey, *Die Loggia dei Lanzi*, pp. 70 et suiv.

sur lequel s'est appuyée cette évolution de l'architecture. Et bientôt, dans le style toscan de la Renaissance, la suppression du système cistercien des chapelles contiguës au chœur va donner à l'ensemble plus de vérité et d'harmonie artistique. En transportant les chapelles sur les côtés de la nef, l'architecte acquerra la possibilité de leur donner une forme plus ornée et plus originale, sans nuire à l'impression d'unité, sans que l'édifice cesse de paraître ne former qu'une seule pièce, très nettement dessinée. Ce n'est point un simple hasard qui a conduit Léon-Baptiste Alberti à choisir, pour son temple élevé à la gloire de Sigismond Malatesta, à Rimini, la vieille forme de l'église franciscaine, en lui donnant seulement cette disposition nouvelle des chapelles ; une disposition analogue ne se trouve, à ma connaissance, que dans l'église Sainte-Claire de Naples, qui est également à une nef avec un transept et dix chapelles de chaque côté. Cette église a été fondée en 1310, achevée en 1328, et refaite à l'intérieur par Jean di Gaiso en 1512¹.

Mais, plus clairement encore, nous apparaît la parenté des églises à une nef de la Renaissance avec les églises franciscaines primitives dans les constructions de l'église San Francisco al Monte à Florence, œuvre de Cronaca, cette charmante chapelle des Pères réformés, élevée, vers 1500, sur l'emplacement d'une église plus ancienne. *La bella villanella*, l'appelait Michel-Ange avec une admirable justesse d'expression. Lui-même, plus tard, fut chargé de décorer de fresques une église analogue, appartenant également aux Pères réformés, et reconstruite, vers 1500, par Baccio Pentelli, l'église Saint-Pierre-in-Montorio à Rome. Enfin le même style tout florentin fut transplanté, en 1534, à Venise, par Jacques Sansovino, lorsque les franciscains lui demandèrent le plan d'une reconstruction de leur église de San Francesco della Vigna : il des-

1. D'autres auteurs en attribuent la construction à Masuccio le Jeune. Mothes (p. 647) serait porté à y voir l'œuvre de Jean d'Olivola et de Paul Olerius, ou de Pancius de Toulon ; et le fait est que l'église présente manifestement plusieurs traits tout français.

sina une église à nef unique, avec cinq chapelles encadrées de colonnes toscanes, un transept non saillant, et un chœur quadrangulaire très profond¹. Ainsi, les églises franciscaines nous apparaissent comme l'élément de transition entre le type primitif des simples églises ombro-toscane et le grand style de la Renaissance, dont l'idéal a toujours été l'église à nef unique. Nous aurons, d'ailleurs, à revenir sur cette transition, lorsque nous aurons appris à connaître les édifices voûtés de l'Italie du Nord, qui représentent l'autre grand groupe des églises de moines mendiants.

Mais, avant de passer à l'étude de ce groupe, je dois mentionner une petite église franciscaine qui se trouve à Gravedona, sur le lac de Côme, et qui a été observée et décrite pour la première fois par Lubke². C'est un édifice à nef unique, sans transept, datant probablement du début du xv^e siècle, avec une tribune principale, fermée de trois côtés, et deux chapelles rectangulaires autour d'elle. Ce qui rend cette église remarquable, c'est la disposition de cinq arches ogivales, sur lesquelles repose le plafond de bois, et qui, à leur tour, reposent sur des piliers qui jaillissent des murs. Lubke a trouvé le premier modèle de cette construction dans les églises Sainte-Praxède à Rome et San-Miniato, au-dessus de Florence, et l'on pourrait y ajouter encore Saint-Nicolas, à Bari. Mais dans ces trois églises le plafond repose sur des arcs cintrés s'appuyant sur des piliers qui s'élèvent librement du sol. Je pourrais encore comparer à l'église de Gravedona la cathédrale de Gubbio, qui est à nef unique, avec dix arches en

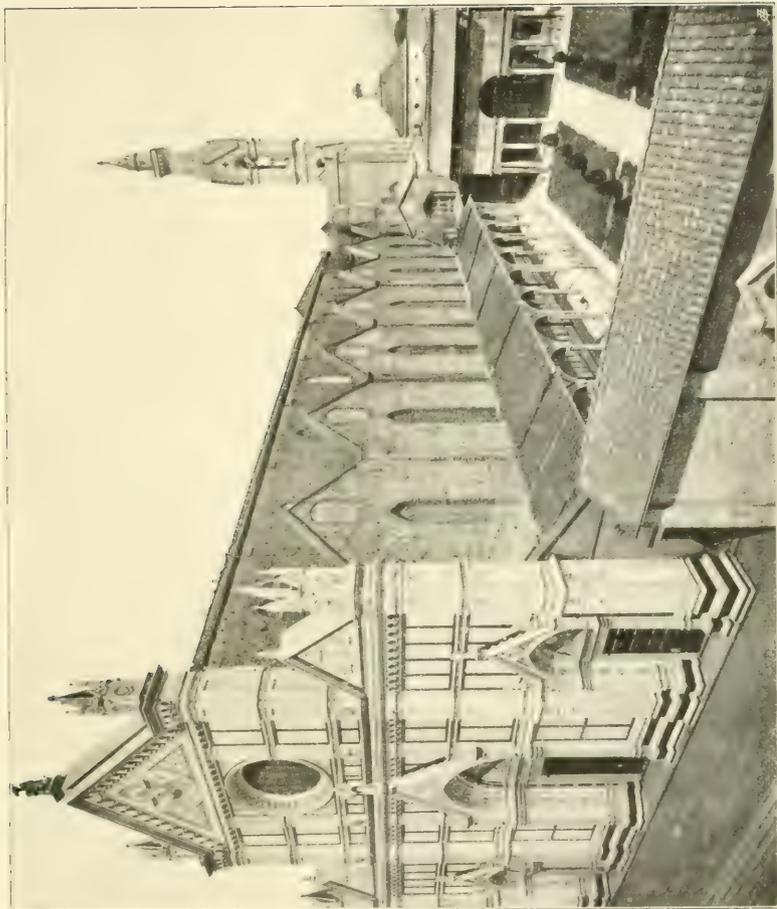
1. La façade fut ajoutée, en 1562, par Palladio. Une première église aurait été construite, sur le même emplacement, après 1253, année où Marco Ziani avait légué, par testament, un terrain qui lui appartenait : cette église avait été remplacée, au xiv^e siècle, par une autre construite sur des dessins d'un certain Marino de Pise. Aujourd'hui, rien ne reste plus de ces constructions gothiques que le charmant cloître avec ses larges arcades cintrées reposant sur de délicates colonnettes. Conf. pour la description de l'église, les *Guides* et autres ouvrages que je citerai tout à l'heure à propos des Frari. — L'église vénitienne San-Giobbe, appartenant également aux franciscains, a été construite dans la seconde moitié au xv^e siècle. Mais Sansovino se trompe en l'attribuant à Cristoforo Moro qui a seulement agrandi le couvent, et orné certaines chapelles de l'église. Conf. le *Guide* de Moschini, 1815.

2. *M. der C. C.*, 1861, p. 118.

ogive, et qui a un chœur pentagone fermé de trois côtés. Les niches installées entre les piliers sont aujourd'hui employées comme des chapelles, et forment des demi-cercles à l'intérieur des murs droits de la nef. La tour s'élève au-dessus du croisement. Enfin, je noterai l'église Saint-Augustin de Gubbio, où se retrouvent des arcs analogues, mais où l'abside est simplement quadrangulaire; l'église Saint-François de San-Gemini, et, dans l'Italie du Nord, l'église Saint-Bernardin, à Salo, sur le lac de Garde : toutes trois présentent des analogies avec l'église de Gravedona.

IV. — LES ÉDIFICES VOUTÉS DE L'ITALIE DU NORD.

Les églises de l'Italie du Nord ne nous montrent point, comme celles de la Toscane, un type défini, évoluant régulièrement depuis d'humbles et modestes débuts. C'est que, ici, l'éloignement d'Assise avait aussi atténué l'idéal nouveau de la pauvreté, ainsi que les autres préceptes laissés par François en ce qui touche à l'architecture religieuse. Peu de temps après la mort du saint, nous voyons déjà, dans l'Italie du Nord, s'élever, en son honneur, des temples riches et puissants, qui font un contraste singulier avec les simples constructions de l'Italie centrale. La ville de Bologne, qui s'enorgueillissait d'être devenue, pour toujours, la véritable patrie du grand contemporain de François, Dominique, vit, dès 1230, s'élever, en l'honneur de François, un édifice qui transplantait en Italie le style des cathédrales françaises. Peut-être cette construction est-elle résultée de la rivalité des deux grands ordres mendiants, et du désir, chez les franciscains, d'affirmer la signification de leur ordre au sacrifice des traditions de leur fondateur. Vers le même temps surgit, à Padoue, la vaste église de Saint-Antoine. Le milieu du XIII^e siècle voit Franciscains et Dominicains occupés à construire de magnifiques temples à Venise; et, à Milan, c'est encore l'église Saint-François qui dépassa, en luxe comme en grandeur, toutes les autres



L'ÉGLISE SANTA CROCE, A FLORENCE.

églises de la ville. Cependant, pour choquante qu'elle apparaisse au premier coup d'œil, la différence de ces deux attitudes de l'ordre dans le Nord et dans le Centre est très explicable. Les bourgades montagnaises de l'Ombrie, en effet, ne ressemblaient en rien aux grands et riches centres de la vie commerciale et politique de l'Italie du Nord ; pour Florence même et pour Sienne, l'heure de la grande signification n'avait pas encore sonné ; seule, Pise pouvait soutenir la comparaison avec les cités lombardes. Ainsi, l'enthousiasme qui, à Milan, à Parme, à Bologne, à Venise, avait transporté les foules et les avait attachées à l'homme d'Assise, ne pouvait manquer de s'exprimer ici, dans ces milieux opulents et disposant des moyens les plus divers, par des constructions grandioses, où les riches et les puissants honoraient, à leur manière, l'idéal de la sainte pauvreté. Sans compter que les premières installations des moines mendiants dans l'Italie du Nord ont eu lieu en un moment où régnait une activité architecturale considérable, cherchant toujours des forces nouvelles. Depuis un siècle environ, la Lombardie était occupée à résoudre le problème des voûtes. Les Cisterciens y avaient apporté des idées et des types nouveaux ; en 1221, avait surgi leur église de Chiaravalle, près de Milan, dont l'influence dans toute la Lombardie avait été énorme. En un mot, cette région n'attendait qu'une occasion de mettre en pratique les expériences nombreuses qu'elle avait faites depuis des années ; et le culte franciscain vint lui fournir cette occasion précieuse. Le peuple exigeait de grandes églises, et dépensait beaucoup d'argent pour les obtenir ; les architectes employaient tous leurs soins à ce que ces églises fussent aussi variées, aussi richement élaborées, aussi belles que possible ; et les moines mendiants, si, sans doute, ils n'avaient point sollicité ce luxe, ne pouvaient point s'y refuser trop obstinément. Aussi constatons-nous, de toutes parts, un travail et une vie admirables. On fait les tentatives les plus diverses, dans les édifices nouveaux ; partout, on s'efforce à amplifier et à développer le style gothique ; et c'est dans l'Italie du Nord que ce style revêt les caractères propres,

qu'il va garder dans la construction des églises franciscaines et dominicaines de l'Italie entière.

Pour l'étude plus approfondie de ces édifices de l'Italie du Nord, nous pouvons distinguer deux grandes catégories. La première comprend des édifices qui, par leur plan fondamental, se rattachent encore à l'ancienne forme de la basilique; la seconde, des édifices imités des églises cisterciennes; et cette catégorie, à son tour, aura à être répartie en deux subdivisions, car certaines églises emprunteront aux Cisterciens le type de la cathédrale, tandis que d'autres leur emprunteront le type, plus simple, des chapelles entourant le chœur. Les églises de la première catégorie sont, en une certaine mesure, des œuvres de transition; celles de la seconde introduisent et développent le style nouveau de l'architecture gothique italienne. La conclusion qui ressort, pour moi, de l'étude des édifices que je vais décrire est que, dans l'ensemble, cette architecture religieuse de l'Italie du Nord provient directement des Cisterciens, et que les architectes italiens n'ont fait qu'accommoder à leur goût des idées qu'ils prenaient aux moines de Cîteaux. La seule propriété vraiment nouvelle que l'art gothique ait acquise en Italie est la liaison du système de la coupole, toujours aimé dans les pays du sud depuis les temps classiques, avec l'emploi, pour le plan général, du style cistercien.

1. — *Le type de la Basilique.*

La première église à citer ici, et peut-être la première grande construction des Franciscains dans le nord de l'Italie, est San-Francesco del Prato à Parme (fig. H). Sur l'histoire de sa construction, nous sommes fort peu renseignés; nous savons seulement que, tout de suite après la mort du saint, en 1226, un couvent franciscain fut installé à Parme, avec un oratoire et un hôpital, et que cette installation fut terminée en 1250. D'après Michele Lopez, la construction aurait été commencée en 1230 et terminée, au plus tard, en 1298; et en effet, une

ancienne chronique parmesane mentionne, en 1298, *ecclesiam novam Fratrum Minorum*. Nous pouvons en conclure que la construction dont parle Flaminio de Parme, et qu'il place, d'après des sources anciennes, en 1380, n'a pas été une véritable construction nouvelle, mais un simple agrandissement. En 1443, un document nous dit que *incepti sunt pilones de quadredo in ecclesia Minorum Sancti-Francisci de Parma*. En 1460, le tailleur de pierres Albert de Vérone fournit le corps de la fenêtre ronde. En 1806, l'église fut transformée en caserne, et, quelques années après, en prison¹. Il est tout à fait certain que le plan principal et la distribution essentielle de l'église remontent au XIII^e siècle, et peut-être même à la première moitié de ce siècle. C'est ce que prouvent, notamment, les petites fenêtres cintrées de la nef centrale, qui sont encore tout à fait romanes. De la reconstruction du XIV^e siècle doivent dater les chapelles annexes de la nef latérale de droite, comme aussi la conformation polygonale des absides, et, peut-être, les arcs de séparation, avec leur forme ogivale. Sous Napoléon I^{er}, pour gagner de la place, l'église a été séparée en trois pièces distinctes, pour lesquelles on a muré les arcades des nefs latérales. C'est une basilique à trois nefs, avec cinq arcs en ogive très élevés reposant sur d'amples piliers ronds; elle a une abside principale pentagone, avec une voûte et 28 compartiments, et des fenêtres en ogives. De chaque côté de cette abside s'ouvre une chapelle plus petite; en outre, la nef latérale de droite s'accompagne de

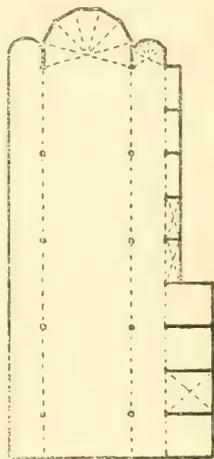


Fig. H. — Église Saint-François, à Parme.

1. Voy. Flaminio di Parma, *Memorie delle chiese et dei conventi dell'osservante e riformata provincia di Bologna*, Parme, 1760, p. 163; Alfò, *Il Parmigiano*, Parme, 1796; Donati, *Nuova Descriz.*, 1824; Bertoluzzi, *Nuovissima Guida*, 1830; Michele Lopez, *Il Battistero di Parma*, 1864, p. 28; Malaspina et Martini, *Guides de Parme*; Mothes, p. 455. — Les largeurs de l'église sont, approximativement, nef centrale : 9 m. 72; nefs latérales : 3 m. 80.

quatre grandes chapelles carrées, et de cinq chapelles oblongues, très peu enfoncées, dans lesquelles on peut encore voir des restes des anciennes voûtes croisées. A côté de l'abside latérale de droite, s'élève le clocher; la façade, toute modernisée, a un fronton ogival; quatre contreforts, dont chacun est percé d'une niche gothique; un grand portail central cintré, formé de trois colonnes rondes, avec des chapiteaux gothiques; et, à droite, un portail plus petit, soigneusement restauré de nos jours. Au haut du portail, la grande rosace, *ruota della fortuna*.

Cette église, très ancienne, nous montre encore une tendance manifeste vers la simplicité : mais déjà l'église Saint-François de Modène, toute voisine, est d'un art sensiblement plus riche. Cette église, qui n'a reçu sa forme présente qu'au xiv^e siècle, conserve le même plan fondamental d'une basilique à trois nefs, avec une abside centrale triangulaire et deux absides latérales pareilles; mais le système de ses voûtes est déjà très riche. La façade, entièrement modernisée, portail ogival et une fenêtre ronde.

Je ne saurais dire si l'église des Franciscains à Reggio se rattache aux deux églises précédentes : elle a été commencée, d'après Salimbene, en 1285¹; mais certainement une parenté rattache à ces deux églises l'église Saint-François de Mantoue, transformée en arsenal depuis le début du xix^e siècle (fig. 1). Cette église est si peu connue qu'elle mérite une description plus détaillée. Il est vrai que nous ne pouvons plus étudier que son apparence extérieure. L'imposante façade est divisée en trois sections par de beaux contreforts, avec un admirable portail gothique en pierre, deux hautes fenêtres gothiques, une charmante fenêtre ronde, une frise cintrée se croisant, et un fronton ogival avec des pinacles octogones.

1. Salimbene, reproduit dans les *Mon. histor. ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia*, Parme, 1857, p. 316 : 1285 *inchoata est fundari ecclesia fratrum Minorum de Regio; et frater Gilinus de Conrado de Regio primum lapidem posuit ibi in pilastro anteriori, juxta viam, quae est prope domum ecclesiae santi Jacobi in VI feria infra octavam Pentecostes scilicet XVIII die mensis maji XV Kalendas Junii.*

A droite, le mur latéral de la première des grandes chapelles prolonge la façade. Le côté droit de l'église est animé par les demi-cercles saillants des cinq chapelles; et, en guise de bras de transept, ressort ensuite une chapelle beaucoup plus grande, avec une façade flanquée de puissants piliers d'angle, ornée d'une frise trifoliée, et percée de deux hautes fenêtres finissant en trèfle ainsi que d'une fenêtre ronde; façade qui, par son ornementation, semble bien appartenir au même temps que la façade principale. La tour, elle aussi, est ancienne. Mais si, après avoir été ravi de cette belle impression d'ensemble du dehors, on pénètre à l'intérieur de la vieille église, la désolation est grande, tant la disposition première a été transformée au XIX^e siècle. Tout ce qu'on peut dire avec certitude, c'est que l'église primitive était une grande église à piliers, avec trois nefs de huit travées, une grande

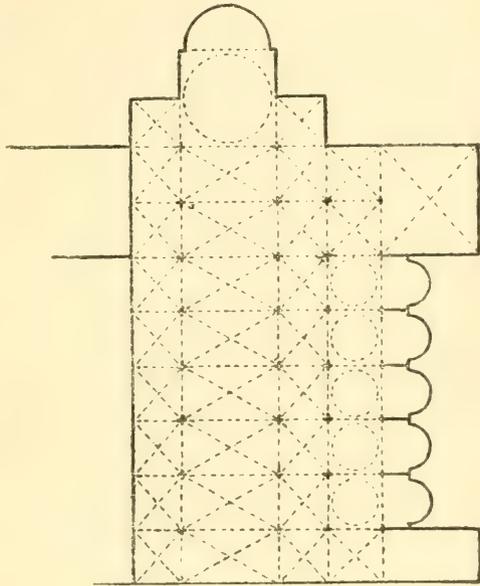


Fig. I. — Église Saint-François, à Mantoue.

abside cintrée et deux absides latérales quadrangulaires. Les piliers de séparation avaient, comme on peut en juger par quelques vestiges, des colonnes engagées avec des chapiteaux bas. La tribune principale est, aujourd'hui, surmontée d'une coupole et terminée par une conque ronde. Les voûtes de la nef centrale sont oblongues, celles des nefs latérales, presque carrées. A droite, s'aperçoit encore une seconde nef latérale, à laquelle correspond, sur le côté gauche, la sacristie. Cette singularité doit être l'effet de reconstructions ultérieures; mais les dehors de l'église nous montrent bien, déjà, un gothique assez avancé

De l'histoire de l'église, rien n'est connu, si ce n'est que, en 1304, un certain Germanus en achève la construction¹.

Le chœur de l'église de Saint-François de Brescia aurait eu de quoi, peut-être, nous renseigner sur la forme primitive du chœur de cette église de Mantoue, si un vieux document ne nous apprenait pas que ce chœur de Brescia est, lui-même, une reconstruction gothique du xv^e siècle. Ici, l'intérieur à trois nefs a été entièrement transformé au xviii^e siècle : seule s'est conservée la tribune principale, flanquée de deux absides carrées plus petites, tout à fait comme à Mantoue. Dans la nef latérale de gauche s'ouvrent six chapelles, dont la quatrième est gothique, tandis que la cinquième et la sixième ont un joli revêtement à piliers de la Renaissance. La tour ancienne s'est conservée, comme aussi les traits essentiels de la façade. Celle-ci est à trois compartiments, avec un beau portail cintré, orné de chapiteaux ; elle est percée d'une grande fenêtre ronde, qu'entourent, aujourd'hui, deux fenêtres quadrangulaires modernes. D'après la chronique de Malvezzi, l'église a été terminée en 1265, et c'est en 1470 que le chœur a été reconstruit par Antoine Zurlengo².

Enfin, il convient de nommer ici l'église Saint-François de Gubbio, qui, de même que d'autres édifices de cette ville, mentionnés plus haut, nous fait voir une parenté manifeste avec le style de l'Italie du Nord. Entièrement restaurée dans le style baroque à l'intérieur, cette église a cependant gardé sa division en trois nefs, avec trois absides pentagones ; les piliers octogones doivent être anciens, mais sont aujourd'hui surmontés d'arcades rondes. Les voûtes des nefs latérales at-

1. D'après Carlo d'Arco, *Delle Arti e degli artefici di Mantova*, Mantoue, 1857, vol. I, p. 92. Les *Guides* locaux ne fournissent aucun renseignement sur l'histoire de la construction de l'église, dont la façade est reproduite dans les *Beitraege* de Runge, Berlin, 1853, XVI, 1. — Dans le chœur de l'église se voit une grande fresque du style de Mantegna. L'église Saint-Dominique de Mantoue, dont je n'ai malheureusement pas pu voir l'intérieur, paraît n'avoir presque rien gardé de sa forme primitive.

2. Malvezzi, *les Pitture e sculture di Brescia*, 1760. — Saint-Dominique, à Brescia, fondé en 1253, a été entièrement reconstruit en 1611 ; d'autre part, Santa-Maria del Carameo me paraît, dans sa disposition primitive, avoir beaucoup ressemblé à Saint-François.

teignaient presque à la même hauteur que celle de la nef centrale. La façade, à trois compartiments, a un portail cintré, une frise gothique horizontale, et une fenêtre ronde, aujourd'hui murée. Les murs latéraux et les absides sont ornés de ressauts avec une frise cintrée, et ont de hautes fenêtres gothiques très élancées. Sur le côté Nord se voit un double portail cintré. La tour, très originale, qui s'élève au-dessus de l'abside sud, est oblongue et octogone. Un bref de Nicolas IV nous apprend que l'église et le couvent étaient terminés en 1292¹.

Maintes autres églises ont gardé le type ancien de la basilique romane, et s'apparentent de près à celles que je viens de décrire : mais leur parenté est trop superficielle, et elles relèvent encore trop du style antérieur, sous le rapport de la disposition de la voûte et de l'ordonnance des détails, pour qu'il puisse en être question ici².

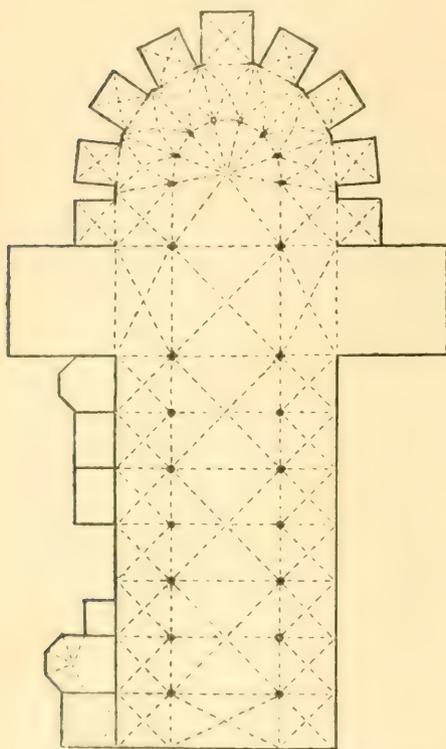
2. — *Le type de la Cathédrale.*

Je désignerai sous ce nom un groupe d'églises dont le trait caractéristique est que le chœur s'y trouve entouré d'une couronne de chapelles. C'est chose à peu près certaine, que ce type est apparu pour la première fois, dans le nord de l'Italie, avec l'église Saint-François de Bologne, construite entre 1236 et 1260 (fig. J). Cette église a inspiré tous les développements du style gothique à Bologne; et son influence s'est même fait sentir sur la constitution du plan général de l'église San-Pe-

1. Guardabassi, *Indice*, p. 99. — Dimensions : nef centrale, 7 m. 29; nefs latérales, 4 m. 59; distance des piliers, 3 m. 05. — Peut-être conviendrait-il de citer ici l'église Saint-Dominique de Fabriano, reconstruite au xvii^e siècle : elle a une abside heptagone, et une décoration très riche en ressauts avec des petits pignons en ogive.

2. Ainsi la basilique San-Stefano, avec sa toiture de bois, ou encore Santa-Maria del Carmine, à Venise, qui, avec son système de voûtes redoublées (aujourd'hui détruites), rappelle le type milanais. Je citerai encore S.-Martino Maggiore de Bologne, datant du xiv^e siècle; la cathédrale d'Arezzo, construite après 1277 (avec une abside principale pentagone et deux absides latérales rectangulaires); la cathédrale de Cesena, construite vers 1350; l'église Saint-Mercuriale à Forlì, et nombre d'églises voûtées dans les petites villes de la Lombardie, par exemple à Castiglione d'Olonza.

tronio. Malheureusement, le rôle capital de cette église n'a guère pu, jusqu'ici, être suffisamment apprécié : car l'église, transformée en dépôt militaire, a été longtemps inaccessible au public, et ce n'est que récemment que, restaurée, elle a été rouverte aux visiteurs. Le plan général donné par Lubke dans ses communications à la Commission Centrale est très défectueux; et la description



Pl. J. — Église Saint-François, à Bologne.

fait par Schnaase, en se fondant sur ce plan, n'est pas, non plus, bien exacte¹. Mothes, de même que les deux auteurs précédents, ne fait aucune mention du partage des chapelles; et ce qu'il dit des voûtes est tout à fait erroné. Aussi ne s'étonne-t-on pas que personne, jusqu'ici, n'ait remarqué cette vérité certaine : que le chœur de Saint-Antoine de Padoue, commencé en 1267, n'a été qu'une imitation de l'église franciscaine de Bologne, son aînée de trente ans. Sur l'histoire primitive de l'édifice, nous

sommes assez bien renseignés. Tous les guides anciens désignent comme date de la fondation, 1236 ou 1240; un guide de 1755 nomme l'architecte, Marco Bresciani; et les nouvelles recherches de Ghirardacci confirment entièrement cette donnée. Cet érudit réduit à néant l'affirmation de Gonzatti, attribuant la construction de l'église à un franciscain, fra Giovanni; et il

1. Lubke. *Mittheilungen der Zentralcommission*, 1860, p. 168. — Schnaase, VII, p. 126.

prouve ensuite que le véritable architecte a bien été Marc de Brescia, tandis que le Giovanni susdit a simplement exécuté les réparations des deux arches, qui s'étaient écroulées entre 1251 et 1256¹. En 1845, l'église a été restaurée, revêtue de peintures polychromes; et elle a subi une seconde restauration dans les dernières années du xix^e siècle. Mais bien que les documents nous apprennent ainsi que l'architecte de l'église a été un Italien, le pourtour de l'édifice nous montre, cependant, un style tout français. Il y a, en Italie, des édifices pour lesquels on peut douter du degré d'influence étrangère qu'ils ont subi : mais, ici, aucun doute n'est possible. Le système de chapelles rayonnant sur tout le pourtour du chœur est absolument propre au style français, dans cette première période du gothique; et lorsque nous trouvons ce système en Allemagne, — où, d'ailleurs, il n'intervient que plus tard, au xiv^e siècle, sauf un très petit nombre d'exceptions, telles les cathédrales de Cologne et de Magdebourg, — il nous apparaît toujours comme emprunté à la France, tandis que, en France, il s'est développé normalement, dans des édifices encore de forme essentiellement romane. Au reste, une étude plus détaillée de l'église Saint-François de Bologne nous permettra de découvrir de quel modèle particulier son architecte a dû s'inspirer.

C'est une église à trois nefs, avec sept travées, un transept non saillant, un chœur semi-circulaire, entouré de neuf chapelles basses quadrangulaires. Les bras saillants du transept, qui se voient aujourd'hui, ont été ajoutés au xvii^e siècle, comme aussi les six annexes de la nef latérale gauche, à l'exception seulement de la petite chapelle pentagone de Saint-Bernardin, qui appartient encore à la fin du style gothique².

1. Pietro Lamo, *Graticola di Bologna ossia Descrizione fatta l'anno 1560*. Bologne, 1844; Gualandi, *Tre Giorni in Bologna*, éd. 1865; Mothes, p. 457; A. Rubbiani. *La chiesa S. F.*, 1886. Dimensions : nef centrale, 10 m. 20; nefs lat., 6 mètres; distance des piliers, 5 m. 26; — profondeur des chapelles, 4 m. 45; diam. de pil., 1 m. 62.

2. Cette chapelle, d'après un *Guide* de 1755, a été construite vers 1440, et ornée de fresques en 1450; ces fresques, d'après un *Guide* de 1792, seraient l'œuvre du même Giovanni de Modène qui a peint, en 1451, pour la même chapelle, un tableau

La nef centrale a, d'abord, après l'entrée, une voûte oblongue, puis trois voûtes carrées à six compartiments, auxquelles répond un nombre double de voûtes carrées dans les nefs latérales. Les sept arcades, assez basses, reposent sur des piliers octogones, au-dessus desquels s'élèvent, supportant les voûtes, des liens triangulaires, avec des chapiteaux feuillagés, de style gothique. L'arche transversale médiane des voûtes à six compartiments repose sur des pilastres très simples et moins forts. D'autres pilastres s'élèvent dans les nefs latérales. D'ailleurs, il est fort difficile de dire quelle est, ici, la part des restaurations postérieures. Dans la nef centrale, de simples fenêtres en ogives. La voûte carrée du croisement repose sur des piliers, parmi lesquels ceux qui touchent à la nef (restaurés) s'accompagnent de pilastres couronnés de chapiteaux à acanthe, tandis que ceux du chœur conservent l'ancienne conformation, avec cinq colonnes rondes. Les chapiteaux de ces dernières ont à droite, un feuillage gothique, à gauche, des oiseaux singuliers en forme de sirènes. Le chœur, avec sa voûte à dix compartiments, a encore un ancien pilier, avec quatre petites colonnettes rondes intermédiaires. Sur les chapiteaux se trouve un simple feuillage gothique : des lys, des feuilles de vigne, mais aussi, une fois, deux dragons à tête de bœuf se mordant l'un l'autre. Les arches sont hautes, en forme de lancettes, les fenêtres simplement ogivales, avec de petites fenêtres rondes dans le haut ; le pourtour du chœur est plus bas que les nefs latérales. Les chapelles disposées autour du chœur et dont l'une, celle du fond, a été remaniée plus tard, sont basses. Les voûtes du pourtour sont supportées par des piliers de formes diverses, dont les uns à cinq côtés, les autres tout formés de faisceaux de colonnettes rondes. Parfois se rencontrent à leur place, des consoles, dont la plupart sont modernes.

représentant *saint Bernardin*, avec des scènes de sa légende. — P. Lamo cite, vis-à-vis de la porte de la sacristie, une *Nativité de saint Jean-Baptiste*, « peinte à fresque de la main de Giovanni Faloppia de Modène, en l'an 1428 ». C'est là un maître dont on ne connaît aucune autre œuvre, mais qui doit certainement avoir exécuté les diverses peintures susdites.

L'extérieur de l'église nous fait voir des ressauts et une frise gothique, avec des murs d'appui au-dessus des nefs latérales ; tandis que le chœur est soutenu, au-dessus des chapelles, par un système d'arcs-boutants, tout septentrional. Des deux tours, la plus petite et la plus ancienne, construite en 1261, avec des fenêtres très simples, s'élève sur le côté est du transept droit ; l'autre, avec des fenêtres plus riches à deux et à trois compartiments, construite en 1397 par le maître Antoine di Vincenzo, est un peu plus loin sur la droite.

La façade, s'élevant assez lourdement au-dessus de la nef, et trop haute par rapport à sa largeur, a un fronton ogival, avec des contreforts, et est percée, au milieu, d'une porte ogivale à fronton aigu, avec, au-dessus, deux étroites et hautes fenêtres en ogive, et d'autres pareilles, plus petites, sur les côtés. Puis, dans le haut, trois rosettes, dont l'une, celle du milieu, est surmontée de deux petites doubles fenêtres cintrées. Comme séparation, une frise gothique, au-dessus de petits médaillons ronds incrustés. Évidemment, la partie principale de cette façade résulte d'une restauration due à la famille Guastavillani, et datant, par suite, de la fin du xiv^e siècle : car ce sont des fondateurs du même nom qui, en 1388, ont commandé aux frères Massegne le riche autel de l'église. Et, lorsque le *Guide* de 1792 nous dit que l'église a été reconstruite en 1383, peut-être cette affirmation se rapporte-t-elle à une reconstruction de la façade.

À l'intérieur, l'impression d'ensemble est très harmonieuse, mais, avec cela, si purement gothique et septentrionale que je ne connais aucune autre église italienne qui me donne cette impression au même degré. Les proportions sont maigres, les contreforts nettement accusés, la nef centrale dépasse de beaucoup les nefs latérales en hauteur, et cet ensemble correspond absolument aux premières églises gothiques françaises. Encore n'est-ce pas seulement la disposition des chapelles autour du chœur, mais aussi la répartition des voûtes en six parties, la conformation des piliers, le système des arcs-boutants, les chapiteaux, qui rappellent très nettement les égli-

ses françaises. Et je dirai plus : ce sont des églises comme celles de Clairvaux et de Pontigny qui ont directement servi de modèles à celle de Bologne. Ces deux églises nous offrent cette particularité très rare, que le chœur, en forme de demi-cercle, est entouré de neuf chapelles dont l'ensemble constitue, au dehors, un seul mur continu en forme de demi-cercle¹. La présence de cette particularité à Saint-François de Bologne, et maints autres points de comparaison, me prouvent décidément qu'il s'agit ici d'un emprunt direct aux deux églises françaises que je viens de citer ; et ceci nous offre un exemple particulièrement intéressant et typique de cette vérité annoncée plus haut : que les moines mendiants, dans leur architecture, ont été les véritables continuateurs des cisterciens.

Mais ici pourrait se poser une autre question : les franciscains ont-ils directement emprunté à la France, ou bien leur église n'a-t-elle pas été, simplement, imitée de l'ancienne église Saint-Dominique de Bologne ? Je crois que cette dernière hypothèse ne saurait être admise : car il me paraît trop invraisemblable que l'architecture de Saint-Dominique, si elle avait été aussi riche et parfaite qu'elle aurait dû l'être pour servir de modèle à l'église rivale, aurait eu à être remaniée aussi entièrement qu'elle l'a été, en 1750, par François Dotti. Et que ce qui reste de la construction ancienne de Saint-Dominique, le pourtour du chœur, ressemble infiniment à l'église Saint-François, cela s'explique par le fait que cette partie de Saint-Dominique est, incontestablement, très postérieure, et ne date que du xv^e siècle. A ce moment, suivant toute vraisemblance, les Frères Prêcheurs ont pensé à rebâtir et à agrandir l'ancienne église ; et ils ont pris modèle, pour le chœur, sur l'église des Frères Mineurs. Tous les détails qui, dans le chœur et le transept de Saint-Dominique, rappellent l'église franciscaine, sont plus riches, et, manifestement, d'une date plus récente. Incontestablement, c'est à l'église Saint-François qu'appartient la priorité.

1. Voy. dans le *Dictionnaire de l'Arch. Franç.*, par Viollet-le-Duc, vol. I, les plans des églises de Clairvaux (p. 267) et de Pontigny (p. 272).

Quelques années avant le début de la construction de Saint-François de Bologne, fut posée, à Padoue, la première pierre de l'église consacrée à saint Antoine, le grand continuateur de François, mort en 1231, et canonisé l'année suivante. Mais les troubles provoqués par Ezzelin empêchèrent la construction, jusqu'au moment où, en 1556, Alexandre IV décréta une indulgence au profit de cette construction, qui, dès lors, fut poussée assez rapidement sous la direction de divers architectes¹. Le 27 septembre 1267, fut commencé le pourtour du chœur ; en 1310, le corps du saint fut transporté dans l'église ; en 1350, la construction de celle-ci fut achevée ; en 1377, maître Andriolo de Venise commença la construction de la chapelle Saint-Félix. En 1424, fut élevée la septième coupole. En 1448, on restaura la façade. En 1434 déjà, avait été construit le cloître de Christophe de Botzen. Entre 1481 et 1490 fut créé celui des novices. En 1470, Barthélemy da Ponte édifia la chapelle de Saint-Antoine, dont la construction fut poursuivie, en 1498, par Augustin de Bergame, d'après le plan de Pierre Antoine de Modène. En 1651, le chœur fut transformé ; et, en 1745, on acheva la chapelle des reliques, derrière le chœur. Enfin, en 1862, toute l'église fut restaurée par Valentin Schmitt. Une description détaillée de cet édifice fameux serait superflue. Je dois seulement noter qu'Essenwein fait erreur en affirmant que l'église est moins une construction de l'ordre franciscain que de la ville de Padoue ; que Mothes se trompe également lorsqu'il affirme que cet édifice n'appartient pas au style de la Lombardie, mais est purement italien. Pour merveilleux que soit l'effet de l'alliance des grandioses coupoles byzantines avec le système français du chœur, ce dernier ne s'en rattache pas moins directement au style gothique du Nord, et, en particulier, n'en est pas moins inspiré

1. En 1263, sont cités, comme *murarii*, Egidius, Ulbertinus, Nicolaus et Pergardus, tous les quatre de Mantoue ; en 1264, Benoit de Verone et Zambonus de Côme ; en 1266, Albertus de Pinaldo ; en 1293, fra Clarello ; en 1307, fra Jacopo de Gola. — Conf. l'histoire complète et détaillée de la construction de l'église dans Mothes, pp. 460 et suiv. où se trouvent utilisés les nombreux travaux antérieurs. et notamment l'excellent ouvrage de Gonzati, la *Basilica di S. Antonio*, Padoue, 1853. — Dimensions, d'après Lubke : larg., 112 pieds ; long., 316.

du modèle de ces églises des ordres mendiants qui, à la suite de Saint-François de Bologne, continuent le style des Cisterciens français. Ce qu'était le plan primitif de l'église, avant que la construction fût reprise en 1263, la chose est très difficile à déterminer. Schnaase admet que la sixième coupole devait aboutir à une simple conque. Cela est, en effet, probable; mais n'est-ce point là, plutôt, une extension du plan primitif, et celui-ci ne consistait-il pas simplement en une nef et un transept, se terminant par un chœur, suivant le style ancien? Avec Saint-Marc de Venise, la basilique de Padoue n'a de commun que les coupoles. Le plan de l'église me paraît bien trop différent pour qu'on puisse la considérer comme une extension de la nef de l'église Saint-Marc, où l'on aurait suivi le système lombard des voûtes. Ce dernier système, d'ailleurs, n'implique-t-il point d'avance le caractère des églises de moines mendiants? Mais, pour moi, le plan général de l'église a une importance beaucoup plus grande que les coupoles.

A l'appui de ce point de vue, je citerai, en comparaison, l'église Saint-François, de la même ville de Padoue (fig. K), qui laisse encore deviner la disposition générale de sa forme ancienne, malgré la reconstruction complète qu'elle a subie en 1420¹. Nous ignorons la date de sa première construction; mais les quelques parties qui nous restent : les façades latérales, le cloître et la tour, indiquent clairement la première moitié du XIII^e siècle. On peut aussi affirmer que l'église avait, au dehors, la forme d'une croix, et que, à l'intérieur, était pratiqué le système des voûtes. Comme aujourd'hui, la nef devait contenir deux travées carrées à la partie centrale, et un nombre double de travées dans les parties latérales. La double rangée des chapelles n'a été ajoutée qu'en 1420. Le transept a un croisement carré et des bras carrés; tous les trois recouverts, aujourd'hui, de voûtes en forme d'étoile; mais le chœur, très profond, ne garde plus rien de son aspect ancien. Dans la nef, les

¹ Voy. les *Guides* de Moschini (1817) et de Selvatico (1869), et Mothes, p. 462.
— Dimensions : nef centrale, 10^m.80; nef lat., 5^m.50; distance des colonnes, 4^m.75.

voutes sont soutenues, alternativement, par des piliers et par des colonnettes gothiques reposant sur des piédestaux élevés. La façade latérale, de même que le mince clocher, comportent des ressauts et une frise cintrée; le chœur a des arches cintrées sur des colonnes gothiques à chapiteaux bas. Le plan primitif, tel que nous pouvons le reconstituer, montre une parenté évidente avec l'ancien plan de Saint-Antoine. Mais la question reste toujours ouverte de savoir quelle était l'ancienne disposition du chœur. Cependant, si nous considérons des dispositions analogues du reste de l'église, dans des églises de l'Italie du Nord, nous ne trouvons qu'une seule de celles-ci, qui, de date antérieure à Saint-François de Padoue, présente les mêmes détails de conformation. C'est l'église cistercienne de Chiaravalle, près de Milan, dont on trouvera la description ci-dessous. Elle seule, à ma connaissance, nous fait voir la même disposition d'un transept saillant formé de trois travées carrées. Or, à Chiaravalle, le chœur, lui aussi, forme une travée carrée. Et comme les six chapelles qui flanquent le chœur, à Chiaravalle, et dont l'équivalent ne se revoit certainement pas à Saint-François de Padoue, ont dû, sans aucun doute, être des additions ultérieures, tout me porte à croire que le plan primitif des deux églises de Padoue était conforme à celui de l'église cistercienne; et l'hypothèse est d'autant plus probable que cette influence du style cistercien sur les constructions franciscaines se trouve presque partout dans l'Italie du Nord¹.

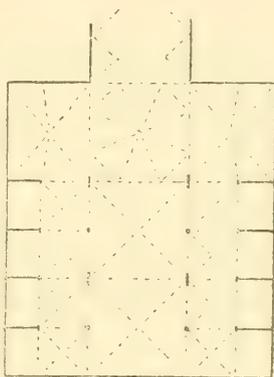


Fig. K. — Église Saint-François, à Padoue.

Dans toutes ces églises primitives, les Franciscains emprun-

1. L'église cistercienne de Sainte-Marie d'Arbona, dans les Abruzzes, fondée en 1208, nous fait voir, comme Saint-François de Padoue, une nef beaucoup plus courte que dans le type habituel. — Voy. Schnaase, VII, p. 538, et Mothes, p. 698.

tent aux Cisterciens la disposition, encore très simple, des églises italiennes, et notamment de celle de Chiaravalle : ce n'est que plus tard que le chœur reçoit une forme plus riche, telle que nous l'avons vue imitée des Cisterciens français à Saint-François de Bologne. Ce chœur nouveau est entouré de sept, ou, plus souvent, de neuf chapelles, avec une allée de pourtour entre le chœur et les chapelles. La voûte du chœur est à cinq compartiments en forme d'étoiles ou de coupoles. Et maintenant, nous allons retrouver une imitation libre de cette forme de Saint-François de Bologne dans d'autres églises de Bologne, qui cependant n'ont jamais appartenu aux ordres mendiants.

Déjà Schnaase a observé que les trois églises des Servites, de Saint-Martin-Majeur et de Saint-Jacques-Majeur présentaient des dispositions analogues à celles de Saint-François : mais il lui a été impossible de pousser plus à fond la comparaison, vu la défectuosité du plan de Saint-François qu'il avait sous les yeux. La plus ancienne de ces trois églises est Saint-Jacques-Majeur, commencée en 1267, inaugurée en 1315, remaniée en 1483 par Pierre de Brensa, et, aujourd'hui, toute modernisée. A l'origine, si nous en jugeons par la façade à trois compartiments, elle comportait trois nefs, un transept non saillant, et un chœur divisé en neuf parties avec un pourtour et des chapelles carrées, tout à fait comme à Saint-François. Les pourtours du chœur et des chapelles sont, à l'extérieur, richement ornés de pignons en ogive. L'église des Servites, commencée en 1383 par le frère André Manfredi, s'éloigne déjà beaucoup plus du modèle ancien. Le pourtour du chœur a neuf travées ; mais, des neuf chapelles, les trois du fond sont seules de vraies chapelles rectangulaires, les six autres ne sont que des niches creusées dans le mur. La nef, avec ses neuf voûtes et ses colonnes, n'a plus rien de commun avec Saint-François. Et quant à Saint-Martin, église à trois nefs, sans transept, et terminée par une abside polygonale, ses relations avec les églises des ordres mendiants sont encore plus insignifiantes.

Mais ce qui est plus intéressant, et désormais tout à fait certain, c'est que l'église franciscaine a joué un grand rôle, lorsque, en 1388, on a décidé la construction de l'église San-Petronio, et que, en 1390, André Manfredi et Antonio di Vincenzo en ont dessiné le plan, d'après lequel, cette même année, le travail a commencé. Le gigantesque plan primitif, qui n'a pu être entièrement réalisé, comportait une triple nef accompagnée de chapelles latérales, un transept, et de puissantes coupes¹. L'édifice ainsi projeté devait dépasser, en étendue et en richesse, tout ce qui avait été fait jusqu'alors en Italie. Mais la disposition du chœur nous fait voir un retour très décidé au modèle de Saint-François : ce qui prouve encore la part importante qu'a prise, à la conception du plan de San-Petronio, ce Manfredi, que nous avons vu déjà s'inspirant du même système dans l'église des Servites. Non pas qu'il s'agisse ici d'une imitation servile : les neuf chapelles de Saint-François sont remplacées par douze chapelles, et d'une disposition beaucoup plus variée. Mais la forme quadrangulaire des chapelles et le mur rond continu qui les ferme au dehors, ces traits essentiels sont bien empruntés à la vieille église franciscaine. Et ainsi, nous voyons, d'une façon assez surprenante, le système des cisterciens français, par l'intermédiaire des franciscains, regagnant une vie nouvelle dans l'œuvre peut-être la plus importante du style gothique italien : une vie, d'ailleurs, plutôt théorique, puisque, aujourd'hui même, San-Petronio attend encore son achèvement.

Un lien certain, mais moins fort, rattache également à Saint-François de Bologne l'église Saint-François de Plaisance (fig. L). La similitude consiste surtout dans la répartition des espaces, et notamment, dans la hauteur significative de la nef centrale, comme aussi dans la disposition des fenêtres du chœur. Mais, ici, l'architecte ne garde que l'idée générale du pourtour avec ses chapelles, et s'efforce de donner à cette

1. Voy. Schnaase, VII, p. 177, Lubke, p. 629, et Mothes, pp. 496 et suiv.

idée une réalisation toute nouvelle; ce à quoi, d'ailleurs, il réussit assez mal. Soit que son plan ait été subordonné à des considérations d'espace, ou qu'il ait voulu permettre une vue des chapelles dès la nef de l'église, le fait est qu'il a disposé quatre chapelles fermées au dehors par quatre côtés, et à l'intérieur, réparties en sept voûtes, presque en ligne droite l'une à côté de l'autre derrière le chœur, qui, lui-même, est disposé d'une façon toute pareille. De là résulte, pour le pour-

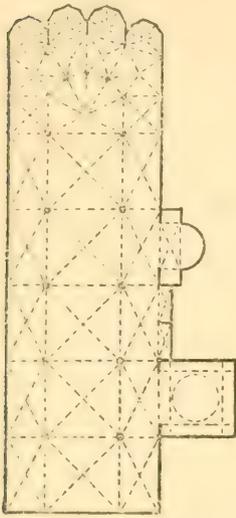


Fig. 1. — Église Saint-François de Plaisance.

tour à six compartiments, une grande irrégularité dans les voûtes. En partant du transept, nous avons d'abord deux voûtes presque carrées, puis deux autres à cinq compartiments; enfin d'autres encore à quatre compartiments. Les piliers du chœur sont, la plupart, ronds, et avec un chapiteau sur lequel les voûtes s'appuient directement. Devant les piliers des murs des chapelles, sont placées trois demi-colonnes avec des chapiteaux ornés de feuillages. Au-dessus des quatre fenêtres simples, surmontées de cintres assez originaux, nous voyons, comme à Bologne, des fenêtres rondes.

La nef a quatre grandes travées carrées; et quatre voûtes oblongues se trouvent dans les nefs latérales. Le transept n'est point saillant, mais a une hauteur égale à celle de la nef centrale. Les arches, très étendues, reposent sur des colonnes ronds, ce qui rappelle l'église voisine des Franciscains à Parme; et la voûte repose sur des ressauts qui sont accompagnés de deux renforts ronds. Sur le mur du haut, dans chaque travée sont percées deux fenêtres singulières, presque carrées; au-dessous de chacune d'elles est une petite niche ogivale; au-dessus, une fenêtre ronde. La nef centrale est haute et indépendante; dans les nefs latérales, les voûtes oblongues produisent un effet aussi fâcheux qu'à la cathédrale de

Florence; mais l'ensemble n'en donne pas moins une impression grandiose et monumentale. La façade, divisée en trois parties par des ressauts, s'élève, avec ses trois fenêtres rondes, comme à Bologne, très haut au-dessus des nefs. Le portail cintré, d'une ornementation très riche, est ancien. Il montre, dans le fini des détails, une perfection qui se rencontre rarement. Les *putti* qui jouent avec des bêtes dans le feuillage des chapiteaux sont d'une grâce et d'une beauté incomparables. Ces *putti*, et la lunette avec la *Stigmatisation de saint François*, indiquent que le portail doit dater du xv^e siècle. Les façades latérales ont un système d'arcs-boutants très accusé.

L'ensemble de cet édifice est un mélange singulier d'éléments divers. Tandis que le chœur rappelle les églises de Bologne, la disposition des voûtes et le détail des fenêtres dénotent manifestement l'influence des églises vénitiennes. Il serait particulièrement intéressant de pouvoir être renseigné sur l'histoire de la construction de cette église; mais j'ai pu seulement découvrir qu'un certain Ubertino Landon, en 1578, a donné des maisons et des terres au profit de la construction, et que l'église a été restaurée en 1806. La description détaillée que je viens de donner a pour objet de rectifier plusieurs données inexactes ou insuffisantes de Lubke¹.

Évidemment influencée par Saint-François est une autre église de Plaisance, Sainte-Marie du Carmel, avec quatre voûtes carrées dans la nef centrale et quatre voûtes oblongues dans les nefs latérales. Le transept n'est point saillant. Le chœur, ici, est simplement carré. Lubke et Mothes parlent de huit chapelles latérales s'ouvrant sur la nef; mais je n'en ai découvert aucune trace. Sur la nef de gauche, se trouvent simplement ajoutées deux grandes chapelles pentagones.

Enfin, nous rencontrons dans l'Italie du sud un édifice fran-

1. Voy. les *Guides de Plaisance* de Cattanei, 1828, et de Schrabelli, 1841; comme aussi Schnaase, VII, p. 12 et Mothes p. 476.

ciscain, qui, sans être influencé par les églises de Bologne, nous présente une disposition du chœur toute pareille, mais, ici, directement empruntée à la France : c'est l'église Saint-Laurent Majeur à Naples.

Cette église a été élevée déjà dès avant 1234, où elle a été cédée aux Frères Mineurs ; et nous savons que, démolie en 1232 par un tremblement de terre, elle a été restaurée, de même que la façade, par Fra Tommaso de Terracine. Vasari affirme que Charles I^{er} a confié la reconstruction de l'église, décidée en 1265, à Maglione de Pise : mais nous savons que le travail n'a commencé qu'en 1280, et que l'église, consacrée en 1300, a été terminée en 1324¹. En 1580, un mur droit fut élevé devant le chœur ; et, au xviii^e siècle, la façade a été modifiée. C'est une église en forme de croix, avec des toits plats dans la nef et le transept, dont la forme simple rappelle les constructions ombro-toscane. Il est possible que Maglione ait voulu, sur le modèle des grandes églises des ordres mendiants de sa patrie, pourvoir le chœur rectangulaire de chapelles latérales, et que, en 1280, son plan ait été modifié dans le sens du style français, peut-être sous l'action d'un architecte français. Le chœur a un pourtour avec neuf chapelles rayonnantes, qui, à l'intérieur, sont pentagones, et font une saillie triangulaire au dehors. De puissantes demi-colonnes, placées devant les piliers, avec des chapiteaux feuillagés sur deux rangs, supportent les voûtes. Les chapelles polygonales, ici, rappellent directement les cathédrales françaises, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on songe que c'est un prince d'Anjou qui a ordonné la construction de l'édifice, et que des influences françaises se font sentir dans presque tous les édifices gothiques de Naples. Au reste, comme le remarquent Schnaase et Mothes, le système du pourtour avec des chapelles était apparu déjà dans la cathédrale d'Acerenza, et à l'église de la Trinité de Venosa, mais encore sous la forme, plus simple, du style roman, avec trois chapelles, forme que nous trouvons au

1. Voy. Ricci, *op. cit.*, II, p. 64 ; Schulz, *Denkmäler Unteritaliens*, III, p. 38 ; Hugler, III, p. 581 ; Mothes, 646 ; Schnaase, VIII, p. 539.

xⁱ et au xii^e siècles dans les églises romanes de l'Auvergne et de la Bourgogne ¹.

3. — *Le type simple Cistercien.*

Le groupe d'églises que nous allons maintenant considérer a, comme le précédent, pris pour modèle les églises de l'ordre cistercien : c'est ce que, déjà, Schnaase et Burekhardt ont noté d'une façon générale. Ces églises gardent la disposition simple qui, comme nous l'avons vu, apparaissait déjà à l'esprit des architectes ombriens, lorsqu'ils ont dessiné les premières églises des ordres mendiants. Mais tandis que, dans l'Ombrie, cette disposition s'est encore simplifiée, dans le nord elle s'est maintenue intacte, ou même, dans certains cas, elle s'est enrichie et développée. Elle a fait cela, parfois, en ajoutant au type cistercien un élément nouveau : la construction, au-dessus du croisement, de cette coupole, pour laquelle l'art italien a toujours un goût particulier; ou bien encore, dans d'autres églises, la triple nef s'est ornée d'une série de chapelles latérales. Cette forme définie, au reste, ne s'est point limitée à l'Italie du Nord : nous la voyons s'étendre à Florence, à Rome, même à Naples. Cette extension s'explique par le fait que la forme susdite répondait tout particulièrement aux besoins des moines mendiants, tandis que, d'autre part, avec son double caractère de puissance imposante et d'abondance d'espace, une telle forme convenait le mieux pour les grandes villes pour lesquelles elle a été d'abord destinée, en opposition avec le type ombro-toscan, réservé plutôt pour les petites bourgades.

L'ensemble de ce type, au reste, se divise lui-même en deux groupes d'églises : les églises vénitiennes, qui peuvent être définies, en résumé, des églises à colonnes; et les églises lombardes, qui sont des églises à piliers. Mais, avant d'entrer dans une étude plus détaillée de ces édifices, il convient de

1. Conf. l'important ouvrage de C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Toulouse, 1882. — On trouvera le plan des églises d'Accenza et de Venosa dans l'ouvrage cité de Schulz (I, pp. 317 et 321).

jeter un regard sur les constructions cisterciennes en Italie, qui ont joué un rôle considérable sur le développement de l'architecture gothique dans ce pays.

A. — Les édifices cisterciens en Italie.

Le plus important d'entre eux est Chiaravalle, près de Milan (fig. M). Le couvent a été fondé par saint Bernard de Clairvaux, qui a séjourné à Milan en 1134 et jusqu'aux premiers mois de l'année suivante. L'église, d'après une inscription qui subsiste encore, a été consacrée en 1221¹. Malheureusement nous ignorons si elle a été construite au XII^e siècle, ou si elle ne date entièrement que du siècle suivant². Elle nous présente la forme normale d'une croix constituée par une nef centrale de quatre travées carrées, et de huit voûtes croisées dans chacune des nefs latérales, plus basses de moitié. Une coupole flanquée d'une tour s'élève au-dessus du croisement; les bras du transept saillant sont voûtés. Le chœur est carré, et a, de chaque côté, trois chapelles, également carrées. Au bras droit du transept s'ajoute la sacristie, avec trois voûtes et une abside

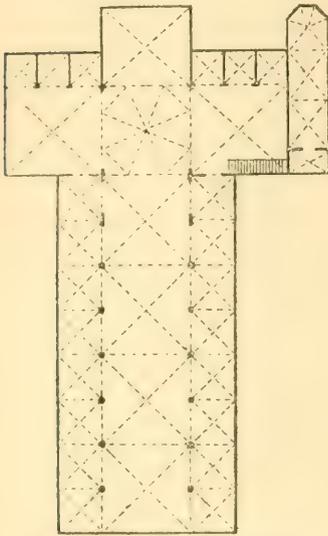


Fig. M. — Église Chiaravalle près Milan.

l'édifice. Le chœur est carré, et a, de chaque côté, trois chapelles, également carrées. Au bras droit du transept s'ajoute la sacristie, avec trois voûtes et une abside

1. Voici le texte de cette inscription :

Anno gratie MCCCXXV XI. Kl' febr. constructu(m) e(st) hoc monasteriu(m) a b(e)ato Bernardo abbate Clareval' MCCXXI co(n)secrata e(st) ecc(lesi)a Ista a d(omi)no henrico Mediolanensi archiep(iscop)o VI nonnis maji i(n) hono(r)e s(an)c(t)e Ma(r)ie Clareval'.

2. Voy. sur cette église de Chiaravalle : Michele Caffi, *Del' abbazia di Chiaravalle*, Milan, 1842; Kugler, II, p. 48; Forster, I, p. 243; Ricci, II, pp. 183 et 212; — Schnaase, VII, p. 102; Lubke, p. 440; Mothes, p. 449; Elnart, *op. cit.*, etc. — Dimensions : nef centrale, 8 m. 60; nef lat., 3 m. 80. Dist. des piliers, 3 m. 80; diamètre des piliers, 1 m. 90.

pentagone; à la nef latérale sud confine le cloître, qui ne s'est plus conservé que partiellement. Il convient, à mon avis, de distinguer la construction primitive d'une restauration effectuée au ^{xiii}^e siècle, et qui a introduit, dans la disposition romane originelle, des éléments gothiques : c'est à elle que sont dues les premières arcades, à droite et à gauche dans la nef; à elle aussi les arches du croisement ¹, et aussi les entrées ogivales en forme de portes, donnant du transept dans les nefs latérales. Impossible de savoir, après cela, si les chapelles latérales du chœur, avec leurs grandes fenêtres toutes gothiques, et la sacristie, appartenant évidemment à la même date que ces chapelles, proviennent de cette première restauration ou d'une autre, encore plus récente. Mais il est très vraisemblable que toutes ces altérations sont contemporaines de l'édification de la très intéressante tour de la coupole, qui, certainement, désigne une seconde période de construction. Il est possible aussi que le croisement, à l'origine, de même que dans les églises cisterciennes du Nord, ait eu une voûte croisée, ou peut-être, suivant le goût italien, une simple coupole, comme les édifices cisterciens de la région romaine. Les chapelles voisines du chœur, qui ont été entièrement renouvelées à l'intérieur en 1613, n'appartiennent manifestement pas à la première période gothique, mais bien à la seconde, ainsi que cela se reconnaît surtout du dehors, où ces chapelles touchent au mur du transept avec leurs toits montants. Elles sont d'une hauteur peu commune, et partagées, à présent, d'une manière singulière, en deux étages, dont celui du haut conserve les anciennes voûtes croisées. La toiture du milieu n'a été appliquée que plus tard, peut-être seulement en 1613. Les voûtes s'appuient sur de puissants piliers ronds, surmontés de pilastres à chapiteaux en forme de dés, que constituent trois demi-colonnes accouplées. Dans les nefs latérales, les voûtes croisées s'assoient directement sur les piliers des murs, dont chacun est précédé d'une colonne engagée.

1. On peut encore distinguer la trace des anciennes arcades rondes, maintenant murées.

Les petites fenêtres du haut sont simples; les trois fenêtres du chœur sont hautes, élancées et cintrées; celles des chapelles ont été, pour la plupart, modernisées. Au-dessus des nefs latérales basses, s'étendent des murs de renfort très compacts; la façade des transepts a des fenêtres rondes. Sur la façade principale, entièrement modernisée, il ne reste d'ancien que le portail du centre. Le cloître, dont il ne subsiste plus que quelques arcades en ogive, doit provenir de la seconde construction, comme aussi l'énorme réfectoire. L'ensemble de l'édifice peut fort bien être défini comme la traduction italienne d'une œuvre française. Et nulle part l'élément français n'apparaît plus manifestement que dans les petites chapelles funéraires, tout à fait indépendantes du goût italien, qui se voient dans le voisinage du transept nord. Mais pour ce qui est du système des voûtes et de leur disposition, comme aussi de la forme originale, un peu trop tassée, des arcs cintrés, cette église de Chiaravalle ne rappelle rien autant que l'église Saint-Ambroise de Milan, et a subi, probablement, l'influence de cette église. Or, celle-ci a été construite entre 1130 et 1160. Sa coupole a été renouvelée vers 1200, et c'est sans doute vers le même temps que l'on a commencé les voûtes des nefs latérales. En 1184, année de la consécration de Saint-Ambroise, a été achevée la reconstruction de la cathédrale de Modène, dont les voûtes ressemblent beaucoup à celles des deux églises susdites : mais il n'est pas impossible que, là, les voûtes actuelles aient été construites plus tard.

Nous aurons à considérer, plus loin, l'influence de Chiaravalle et d'autres édifices cisterciens analogues sur le style gothique lombard des XIII^e et XIV^e siècles : mais il faut d'abord que nous décrivions brièvement la seconde église de Chiaravalle, située entre Ancône et Sinigaglia. Cette église, fondée en 1172, nous fait voir déjà le style ogival pleinement exprimé, et qui, ici, comme l'a pleinement reconnu Mothes, doit remonter à des modèles plutôt allemands que français¹. La nef

1. Voy. Schmause, VII, p. 87; Ricci, *Mem. stor.*, I, p. 34; Mothes, p. 440; En-

a six voûtes croisées, oblongues, auxquelles correspondent un nombre égal de voûtes carrées dans les nefs latérales; le croisement a une voûte carrée, le transept gauche, trois voûtes oblongues; le transept droit, deux voûtes, également oblongues. Près du chœur quadrangulaire, trois chapelles carrées s'ouvrent sur le transept nord. Les piliers sont précédés de quatre demi-colonnes ¹.

Sur d'autres églises cisterciennes, on trouvera des renseignements décisifs dans l'ouvrage d'Enlart, consacré aux origines françaises du gothique italien. A Fossanuova, près d'Anagni, à Casamari, près de Velroli, à Sainte-Marie de Ferentino, le croisement est surmonté d'une coupole, et deux ou trois chapelles flanquent le chœur. A Fossanuova, les piliers sont précédés de colonnes engagées ². L'église des Saints Vincent et Anastasie, près de Rome, consacrée à nouveau en 1221, reçut, à la fin du XII^e siècle, un chœur du type cistercien avec quatre chapelles ³.

B. — Les églises des ordres mendiants du type Vénitien.

Ce groupe ne comprend pas seulement les deux grandes églises des Franciscains et des Dominicains à Venise, mais encore d'autres églises appartenant aux moines mendiants et se trouvant à Trévise, Padoue, Vérone et Vicence. Ses traits distinctifs sont : 1^o un nombre égal de voûtes dans les nefs latérales et dans la nef du milieu; 2^o l'emploi de piliers ronds en forme de colonnes; 3^o la terminaison polygonale du chœur et des quatre ou six chapelles qui y touchent.

J'ai dit, dans la première édition de cet ouvrage, que les deux églises des Frari et des Saints Jean et Paul à Venise, et l'église Saint-Augustin à Padoue, étaient les plus anciens édifices de ce style; mais les recherches que j'ai faites plus tard

lart, *op. cit.* — Reproduction, dans d'Agincourt, pl. XXXVI, XLII, LXIV, LXVIII, LXX et LXXIII.

1. Il y a encore une troisième église de Chiaravalle à Chienti.

2. Voy. Schnaase, V, p. 325; Mothes, pp. 689, 681 et suiv., 697. Enlart, *op. cit.*

3. Voy. Mothes, fig. 20.

dans les archives ne me permettent plus, aujourd'hui, de maintenir cette affirmation. Il me paraît plutôt que ces édifices ne sont que les manifestations dernières d'un développement antérieur. Les étapes précédentes de ce développement nous sont montrées par des églises qui existent encore à Vérone, Vicence et Trévise : mais nous ne pouvons rien établir de défini sur l'ensemble du développement en question, faute, pour nous, de savoir le rôle joué par les constructions primitives des Frari et de l'église Saint-Jean et Saint-Paul. Je vais donc, simplement, considérer dans leur suite les grands monuments qui nous restent de la période gothique, sur le territoire vénitien.

Saint-Augustin de Padoue n'existe plus, et nous ne possédons, malheureusement, aucune description détaillée qui puisse nous tenir lieu de la connaissance directe de ce monument. Nous savons seulement qu'il a été construit en 1226 ou 1227, qu'en 1275 on l'a agrandi de quarante pieds, et entièrement transformé en 1303¹. Il est très vraisemblable que la construction primitive faisait voir une disposition tout autre que l'édifice, tel qu'il a été remanié en 1313. Sous cette dernière forme, les quelques données écrites que nous possédons tendent à faire supposer que, au point de vue du nombre des travées, l'église de Padoue concordait avec les Frari, tandis que, au point de vue du nombre des chapelles, elle se rapprochait plutôt de l'église Saint-Jean et Saint-Paul².

1. Voy. les *Guides de Padoue*, de Rossetti, de Brandolèse, et de Moschini, ainsi que les ouvrages cités de Selvatico, Ricci, Marchese, Schnaase (p. 129) et Mothes (p. 477). — Moschini parle d'un manuscrit du P. Maestro Valerio Moschetta, écrit en 1585, et consacré à une description des églises de Padoue : il serait bien intéressant de rechercher ce précieux manuscrit.

2. Rossetti affirme que l'autel de l'une des chapelles a été consacré en 1304, ce qui permet de conclure que les remaniements ont commencé dans le chœur, dès 1303. Il faut noter aussi que, toujours d'après Rossetti, « Francesco Novello, dernier seigneur de Padoue », a fait décorer de fresques, en 1395, le chœur de l'église par un certain Federigo l'Allemand, dont Rossetti nous dit encore que « sa manière s'apparente à celle de Giotto ». Mais Brandolèse conteste cette affirmation ; suivant lui, un manuscrit anonyme attribue les fresques à Guariento. Cependant il me paraît difficile d'admettre que Rossetti ait inventé son Federigo l'Allemand : peut-être s'est-il simplement trompé sur les dates. Au musée de Forlì se voit un tableau daté de 1320, et portant la signature : « Federigo Tadescio » ; c'est une œuvre évidemment influencée de Gentile Bellini. Conf. mon étude dans le *Kunstfreund*, 1885, p. 313.

Cette dernière église paraît bien avoir été construite sur le modèle des Frari, bien que l'hypothèse contraire ait été soutenue. En effet, les piliers y sont déjà plus écartés, les nefs latérales y sont moins hautes, les fenêtres disposées plus régulièrement, les chapiteaux et ressauts font voir un progrès marqué; enfin, j'ai trouvé, aux Archives de Venise, des documents qui attestent que l'église dominicaine a été construite trente ans après les Frari ¹, en 1333. C'est en 1234 que Jacques Tiepolo a fait don d'un emplacement où a été construite, d'abord, une chapelle consacrée à saint Daniel, et où, plus tard, en 1246 (d'après un bref d'indulgence), on a commencé la construction de l'église Saint-Jean et Saint-Paul. Cette construction ancienne, dont il ne reste probablement plus rien, a fait place à la construction nouvelle de 1333, dont le chœur et le transept ont été achevés en 1366. En 1395, la partie de l'est a été achevée, grâce à la subvention de Nicolo Leone, et l'ensemble a reçu sa terminaison en 1430 ². Nous devons donc, ici encore, reconnaître la priorité aux Franciscains, de même que nous la leur avons reconnue au sud des Apennins et à Bologne.

Le récit que fait Sansovino de la fondation de l'église des Frari nous offre un tableau très vivant de l'émulation avec laquelle les plus riches familles vénitiennes ont fondé des églises pour les ordres nouveaux. Un membre de la famille Gradenigo a fait construire quatre colonnes, avec les murs y attenants, et Giustiniani en a fait construire deux autres, un Anguîè s'est chargé des frais d'une septième, et le condottiere Paul Savello a donné l'argent nécessaire pour l'édification des voûtes. Un Viara, qui plus tard s'est fait moine, a donné 16.000 ducats pour l'érection de la tour, dont la partie supérieure, après sa mort, a été achevée par des Milanais et des personnes de la Manza. Tout cela, cependant, ne se rap-

1. Voy. mes *Studien zur Ital. Kunstgesch. im XIV. Jahrh.* dans le *Repert. für Kunstw.*, XVIII, pp. 81 et suiv.

2. Voy. *Fabbriche Conspicue di Venezia*, vol. II : Runge, II, pp. 13 et 21; Marchese (3^e édit.), I, p. 103; — Selvatico, *Arch. e Scult. in Venezia*, 1847, p. 104.
— Dimensions, d'après Schmause : long., 290 p.; larg., 80 p.

porte pas à la construction primitive, tournée dans le sens opposé, et fondée en 1250, mais bien à la reconstruction, dont des documents nouvellement découverts nous apprennent qu'elle a été commencée en 1330, et n'a été entièrement finie qu'en 1407, tandis que c'est en 1361 qu'ont été achevés le chœur et la première travée dans la nef. En 1361, Jacques Ceilega a commencé la construction du clocher, qui a été ter-

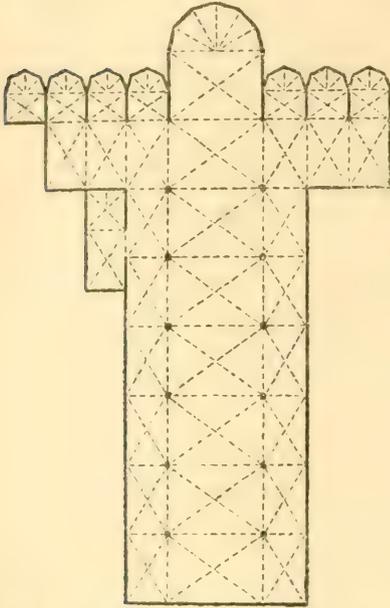


Fig. N. — Église Sainte-Marie des Frari.

minée, en 1396, par son fils Pierre-Paul ¹. Nous n'avons pas à entrer, ici, dans une description détaillée de cet imposant édifice (fig. N et pl. 6) : la nef a six travées, dont la dernière est élevée de trois marches, suivant la coutume cistercienne; les nefs latérales ont un nombre égal de voûtes oblongues; le transept a, dans chaque bras, trois voûtes également oblongues. L'abside principale est hexagone; les trois chapelles qui s'ouvrent de chaque côté de l'abside sont fermées en quatre angles, et une quatrième chapelle est

encore ajoutée sur la gauche. Les nefs latérales ont la moitié de la largeur de la nef du milieu; et celle-ci, dans ses proportions, concorde à peu près entièrement avec l'église de Saint-Jean et Saint-Paul. Les piliers, ronds, reposent sur des bases octogones, et ont des chapiteaux bas, octogones, avec des feuillages. Les fenêtres du haut devaient, à l'origine, être rondes. Le chœur montre des piliers très riches, à l'entrée

¹ Voy. Sansovino, *Venezia descritta*, 1581, p. 65; Boschini, *Descrizione*, éd. de 1676 et de 1733; *Retratto di Venezia*, 1705; Zanetto, *Guida*, 1863; Selvatico, *op. cit.*, p. 98; Ricci, II, p. 168; Schmaase, VII, p. 127; Lubke, p. 629; Mothes, p. 800; Paoletti, *L'Architettura del Rinascimento in Venezia*, 1893; Thode dans le *Report. für Kunstwiss.*, XVIII, p. 82.

de l'abside, et de hautes fenêtres géminées d'une disposition très élégante, avec des divisions horizontales. Tout l'ensemble de cette église a un caractère gothique très marqué, et qui fait songer à l'art de l'Allemagne du Nord.

Jusqu'à quel point cette église des Frari a exercé son influence sur le plan, presque contemporain, de l'église dominicaine des Saints Jean et Paul, c'est ce qui reste douteux ; mais la parenté des deux édifices est si grande qu'il est impossible de ne point considérer l'église dominicaine comme une imitation directe de l'église franciscaine. L'effort vers l'élanement gothique, à Saints-Jean-et-Paul, est encore plus accentué ; l'impression d'ensemble de l'intérieur est plus aérienne et plus libre ; les colonnes sont plus sveltes, les ogives plus hautes, les chapiteaux plus développés. Les fenêtres supérieures forment des groupes de trois simples ouvertures ogivales : celles du chœur montrent des dispositions, encore plus riches, du même système horizontal que nous avons vu aux Frari. Audessus du croisement, s'élève une coupole. Les chapelles des deux côtés du chœur, ici, sont au nombre de quatre ; elles sont fermées d'une façon heptagonale, de même l'abside principale. Les bras du transept ont des voûtes simples, la nef n'a que cinq travées. Le tout représente, par rapport aux Frari, une simplification du plan général, avec une complexité plus grande des détails.

Toute proche de l'église des Frari, au point de vue du style, nous apparaît la magnifique église dominicaine de Sainte-Anastasia, à Vérone : mais peut-être est-elle antérieure à l'église vénitienne. Sa construction, commencée en 1261, a été interrompue en 1295, pour n'être reprise qu'en 1307 par Guillaume Castelbarco. L'église n'a été achevée qu'en 1422, et elle a subi un remaniement important en 1538¹. La nef à six voûtes, avec ses colonnes reposant sur des bases attiques, et la terminaison quadrangulaire des chapelles, font songer

1. Voy., outre les *Guides de Vérone*, cités plus haut. Essenwein, *M. C. C.*, 1760, pp. 39 et suiv. ; Schmaase, VII, p. 129 ; Lübke, p. 629 ; Mothes, p. 477. — Dimensions, d'après Schmaase : long., 285 p. ; larg., 87 p.

aux Frari; tandis que les trois voûtes carrées du transept et le système des quatre chapelles, se rapprochent plutôt de Saints-Jean-et-Paul.

C'est en 1303 ou 1304 que, avec les fonds laissés par le pape Benoît XI, a été commencée l'église Saint-Nicolas, à Trévise, appartenant aux Dominicains : sa construction, interrompue entre 1318 et 1348, a été achevée en 1352 par Nicolo d'Imola, qui a aussi travaillé aux Frari de Venise ¹. La nef centrale a six voûtes; et le transept de cet édifice, très aéré, est recouvert d'un toit plat modernisé; tandis que les nefs latérales sont voûtées. L'abside principale est fermée sur neuf côtés: les deux chapelles qui y confinent le sont sur six, et les deux chapelles suivantes sur quatre. Dans chaque travée se trouvent deux hautes fenêtres élancées. En rapport avec la dimension plus restreinte de la ville, l'ensemble est maintenu dans des proportions plus simples que les églises de Venise et de Vérone.

Dans la même ville de Trévise, en 1306, a été construite l'église Saint-François, qui, de même que la précédente, est en forme de croix et a cinq chapelles. La nef a été construite aux frais de la famille des Rinaldi, après une longue interruption dans les travaux primitifs ².

Enfin, il convient de joindre, à ce groupe, deux églises, dont la parenté avec celle que nous venons de voir n'a encore jamais été signalée : les deux églises de Saint-Laurent et de Sainte-Couronne, à Vicence. Saint-Laurent existait déjà avant d'appartenir aux Frères Mineurs, car mention en est faite dès 1185; mais sa forme présente date d'une reconstruction de 1280. Le portail a été exécuté en 1344, par un frère Pace de Lugos : le cloître date de 1481. Fermée au culte en 1796, l'église a été rouverte en 1838³. Ici encore, nous trouvons des souvenirs directs de l'église des Frari. La nef à cinq travées, a des piliers

1. Voy. Federici, *Memorie Trevigiane*, 1803, pp. 173 et suiv., et Mothes, pp. 482 et suiv. — Dimensions, d'après Schmaase : long., 274 p.; larg., 79 p.

2. Voy. Federici, *op. cit.*, p. 207.

3. Voy. les *Guides de Vicence* de Vendramin, 1779, et de Ciscato, 1870, ainsi que Mothes, p. 472.

ronds massifs, dont les chapiteaux consistent en deux rangées de feuillages et un abaque octogone; le transept est formé de trois voûtes carrées; à l'abside pentagone se joignent seulement deux chapelles, fermées en angles droits. Les fenêtres du haut sont rondes. La façade, avec un portail gothique, surmonté d'un fronton de la Renaissance, a, dans sa partie inférieure, sept fausses fenêtres cintrées, dans lesquelles sont placés des sarcophages: dans le haut, une rosette, et cinq petites fenêtres rondes, plus petites.

L'église dominicaine de Sainte-Couronne, fondée en 1260, a reçu sa façade vers 1300 et a été ensuite reconstruite, notamment pour le chœur. La triple nef a quatre travées; le transept, tel qu'il était à l'origine, ne faisait point saillie, et donnait ouverture à trois chapelles, qui constituent, aujourd'hui, comme un second petit transept. Les piliers ronds ont des chapiteaux en forme de dés. La façade est partagée en trois sections par des contreforts; elle a un bon portail gothique, deux fenêtres ogivales très élancées, une fenêtre ronde, entourée de deux autres plus petites, et, dans le haut, une frise ogivale¹.

Je ne saurais dire, ne la connaissant point, si l'église Saint-François de Rovigo se rattache au type vénitien ou au type milanais. Elle a été commencée en 1296, mais sa construction s'est trouvée interrompue en 1300, et n'a été achevée qu'en 1430. De la description de Bartoli, je puis seulement déduire qu'elle avait cinq chapelles à la partie orientale du transept².

C. — Les églises lombardes des ordres mendiants.

Ces églises lombardes, de même que les vénitiennes, forment un groupe à part: et tandis que les églises vénitiennes, avec la terminaison polygonale de leurs chapelles, se rattachent au style cistercien de l'Allemagne, ces églises lombardes sont di-

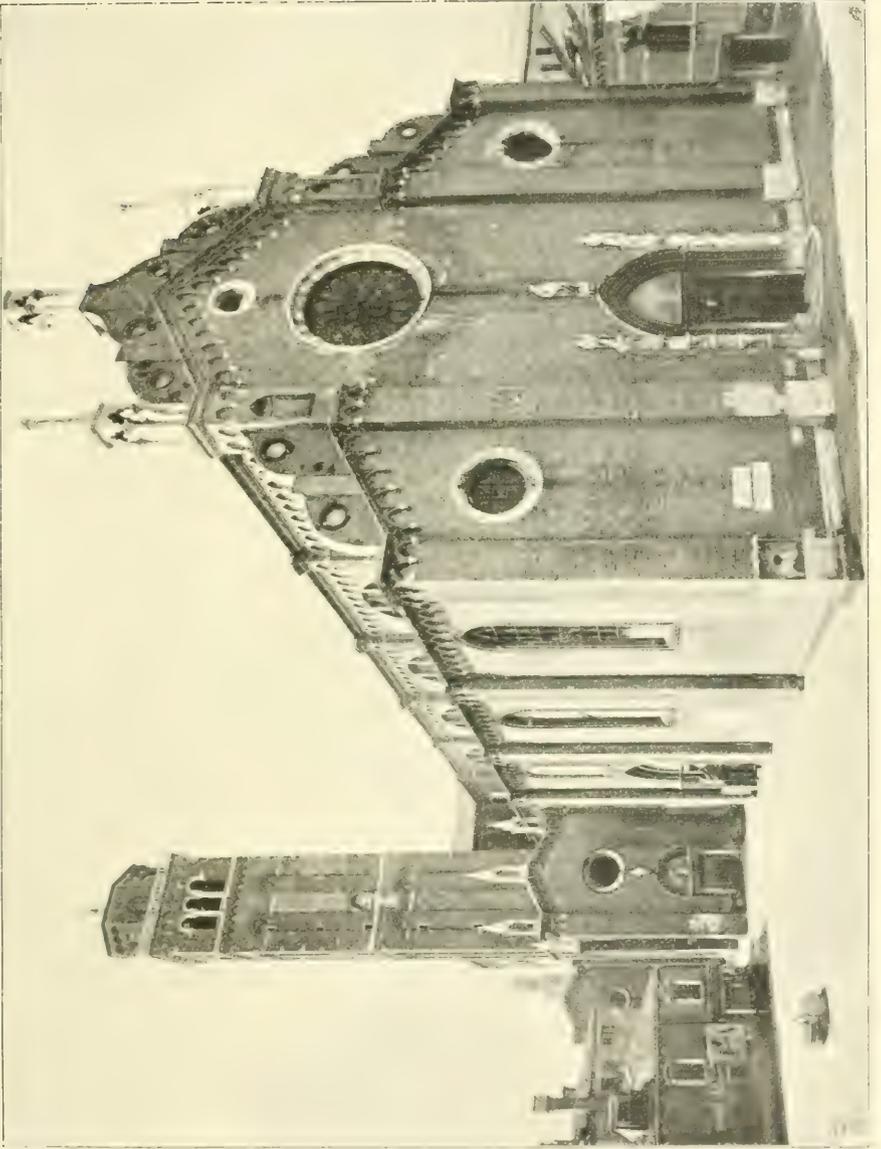
1. Voy. les *Guides* cités plus haut et Mothes, p. 380.

2. Voy. Bartoli, *Le Pitture, etc. di Rovigo*, Venise, 1793, p. 58, et Mothes, p. 480.

rectement imitées de Chiaravalle, près de Milan. Un trait caractéristique de ce groupe est l'enrichissement du plan fondamental, par l'addition de chapelles à la nef; en outre, ces églises se distinguent par un système de voûtes croisées carrées dans la nef centrale, avec un nombre double de voûtes pareilles dans les nefs latérales; le chœur et les chapelles se terminent en ligne droite, et non plus en angles; enfin, les voûtes s'appuient sur des piliers précédés de colonnes engagées. Ces piliers avec leurs colonnes engagées étaient déjà employés à Modène, et peut-être existaient-ils, à l'origine, dans l'église de Chiaravalle?

Malheureusement, l'église franciscaine la plus considérable de la Lombardie, Saint-François de Milan, n'existe plus. Mais tout porte à croire que, de même que les Frari à Venise, elle a joué un rôle considérable dans le développement de l'architecture lombarde, au cours des années suivantes. Nous savons que, après la cathédrale, elle était la plus grande des églises de Milan: ce qui signifie qu'au XIII^e siècle elle était, proprement, la plus grande de toutes. Les renseignements que j'ai pu tirer de la *Description de Milan* par Latuada, et d'un *Guide de Milan* de 1796, peuvent être résumés ainsi:

En janvier 1256, les Frères Mineurs, qui possédaient jusqu'alors l'église Sainte-Marie-Fulcorina, obtinrent de l'archevêque Léon de Perego, l'ancienne basilique Naboriana, qui existait déjà au temps de saint Ambroise, et qui gardait les reliques des saints Gervais, Protas, Nabor et Félix. On ignore la date de la construction nouvelle, mais celle-ci ne doit pas être de beaucoup postérieure à la prise de possession. Latuada cite une vieille description de Torri, où nous lisons ceci: « La basilique franciscaine, telle qu'on l'admire aujourd'hui, consiste en trois nefs ornées, des deux côtés, de douze arches, avec un nombre égal de colonnes de pierre, surmontées de chapiteaux corinthiens rouges. » Le chœur avait des chapelles quadrangulaires. Dans la nuit du 6 septembre 1688, les voûtes se sont écroulées; elles ont été alors reconstruites et raccourcies de trois travées; et c'est dans cet état restauré que les a



L'ÉGLISE DE S. S. DES FRAT. A VENISE.

vues Latuada, qui vante infiniment la beauté du style corinthien et la grandeur de l'ensemble. Il déplore seulement que les chapelles latérales ne soient pas disposées dans un plus bel ordre, et que tout ne soit pas encore terminé. Le guide de 1796 nous apprend que la grandiose sacristie gothique a été construite en 1357, aux frais d'un certain Giacomello dei Taverni, et entièrement orné de fresques, ce qui nous montre bien à quel haut degré, dès lors, était arrivé l'art milanais¹. Et, pour maigres que soient ces divers renseignements, ils suffisent à nous faire concevoir une idée de la grandeur monumentale de la basilique franciscaine de Milan. Que l'on songe à cette nef formée de douze arcades! La nef centrale, en tout cas, avait six voûtes carrées, et les voûtes latérales en avaient un nombre double. Les voûtes s'appuyaient-elles sur de véritables colonnes, avec des chapiteaux gothiques, ou bien le mot « colonne » s'entendait-il de simples piliers? Et le chœur, comment pouvait-il être disposé? Ressemblait-il à celui de Saint-François de Pavie? Autant de questions qui restent, pour nous, sans réponse.

L'unique église qui, par la largeur anormale de sa nef, corresponde un peu à ces descriptions est Saint-François de Crémone, qui sert aujourd'hui d'hôpital (fig. O). Malheureusement, cette église, dans les parties du chœur, a subi, au xvii^e et au xviii^e siècles un remaniement complet. Elle n'en mérite pas moins

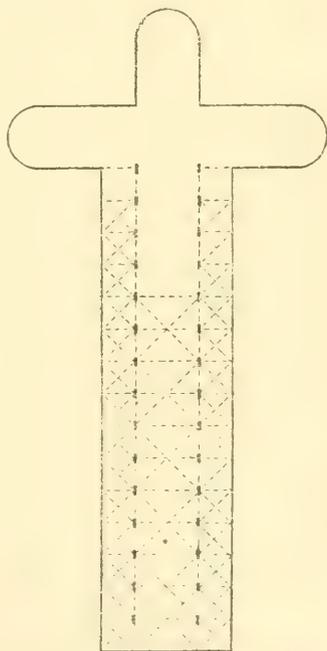


Fig. O. — Église Saint-François à Crémone.

1. Voy. Torre, *Ritratto di Milano*, Milan, 1714, pp. 187 et suiv. : Latuada, *Descrizione di Milano*, 1738, IV, p. 226; et le *Guide* de Bianconi (1787). Cistori (2^e éd. 1796), et Rossi, 1818.

d'être visitée. Sa nef donne l'impression de n'avoir pas de fin. De la construction primitive, rien ne reste plus que les quatorze voûtes croisées rectangulaires des nefs latérales et, dans la nef centrale, quatre voûtes carrées à six compartiments, ainsi qu'une travée consistant en deux voûtes à six compartiments empiétant l'une sur l'autre. Les piliers, frustes et grossiers, les arcades cintrées, tout cela est moderne. La nef centrale est un peu plus élevée que les nefs latérales. La façade principale est moderne. D'après

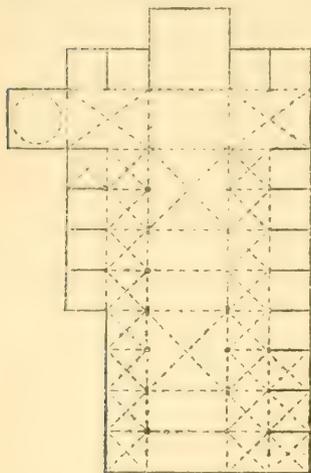


Fig. P. — Église Saint-François à Pavie.

Flaminio de Parme, l'église a été construite en 1290 : mais je n'ai pu trouver aucun renseignement plus précis dans les *guides* anciens ¹.

Je n'ai, non plus, pu trouver aucune description de l'église Saint-François de Turin, dont aucune trace ne s'est conservée. Je sais seulement que c'était une église à trois nefs ².

L'église Saint-François de Pavie, entièrement remaniée au XVIII^e siècle, laisse encore entrevoir sa forme primitive (fig. P). Cette église avait, dans son ensemble, le même plan

que l'église du Carmel, également à Pavie : une nef principale avec quatre travées carrées ; un nombre double de voûtes carrées dans les nefs latérales, et un nombre équivalent de chapelles, également quadrangulaires. Le transept, qui ne dépassait pas les nefs additionnées de leurs chapelles, consistait en un croisement oblong et en deux voûtes croisées. Le chœur, carré, a deux chapelles de chaque côté ; des voûtes, rien ne subsiste plus que celles des nefs latérales et deux travées de la nef centrale. Ces voûtes s'appuient aujourd'hui sur de lourdes

1. Flaminio di Parma, *Memorie, etc.*, Parme, 1760, I, p. 325 ; et les *Guides Crémonais*, de Panni, 1762 ; Picenardi, 1820 ; et Maisen, 1865.

2. *Guida di Torino*, 1753, p. 85.

colonnes rondes, avec des chapiteaux baroques; mais on peut voir encore, tout près du croisement, quatre piliers en forme de croix précédés de colonnes engagées, qui, quand on les compare à ceux de l'église du Carmel, permettent de reconstituer la disposition ancienne de tous les supports des voûtes. La façade, divisée en trois parties, est haute, élancée, ornée de hauts pinacles et d'une frise à arcatures entrecroisées; au milieu se trouvait une grande fenêtre richement encadrée de cinq bandes ornées de rosettes, et parmi lesquelles étaient cinq fausses fenêtres rondes. Un regard sur les côtés extérieurs de l'église suffit à montrer que l'addition des chapelles est ancienne, car tous leurs détails concordent pleinement avec l'aspect du reste des murs extérieurs de l'église. Chacune de ces chapelles avait deux hautes fenêtres ogivales; la nef centrale et le chœur étaient éclairés par des ouvertures cintrées¹. Cette église a, manifestement, servi de modèle pour l'église du Carmel, qui, dans tous ses détails, et notamment dans la façade, divisée en cinq parties, nous fait voir un progrès marqué, mais qui, dans son plan d'ensemble, se rattache directement à l'église franciscaine.

Lubke place trop tôt l'origine de ces deux églises. L'église Saint-François ne peut pas être antérieure à 1260, date où les franciscains ont quitté le pare de Mirabello, qu'ils avaient habité jusqu'alors, et sont venus s'installer à Pavie. Quant à Sainte-Marie du Carmel, Malaspina, d'après une chronique du couvent, dit qu'elle a été construite en 1273. Enfin, nous retrouvons un type analogue dans l'église, aujourd'hui ruinée, de Saint-Thomas, à Pavie.

Tous ces édifices, malgré la disposition plus riche des chapelles et la simplification des chapelles du chœur, nous font voir l'imitation de l'église de Chiaravalle; mais elles nous montrent déjà un type assez postérieur de cette imitation, et nous ne possédons pas de spécimen de types précédents.

1. Conf. Forster, II, p. 46. — Kugler, III, p. 500; Lubke, *loc. cit.*, p. 1. — Schnaase, VII, p. 191, et Mothes, p. 494. -- Dimensions : nef centr., 9^m,87; nef lat., 4^m,33; distance des colonnes, 4^m,05.

Peut-être, cependant, devons-nous voir un spécimen de ce genre dans la construction ancienne de la Chartreuse de Pavie¹. Le plan général de celle-ci et quelques-uns de ses détails me paraissent tout à fait apparentés à l'église Saint-François; mais la reconstruction complète de la Chartreuse, commencée en 1390, nous oblige à nous en tenir, sur ce point, à de simples hypothèses.

Pendant qu'à Pavie le système des voûtes rectangulaires se poursuivait jusqu'au xiv^e siècle, à Milan des édifices tels que Saint-Pierre-in-Jessate (fondé en 1344) et Sainte-Marie-des-Grâces (vers 1400) nous montrent la substitution, à la voûte carrée, de la voûte oblongue; mais nous retrouvons toujours le même goût pour les chapelles latérales.

S'il était permis de déduire, de la forme présente de l'église Saint-François à Ferrare, une idée de son ancienne forme gothique, on serait tenté d'assimiler cette église aux édifices que nous avons décrits à Pavie. Même si le plan nouveau de cette église de Ferrare a été dessiné sans aucun rapport avec le plan de l'église antérieure, ce charmant édifice de la Renaissance n'en mérite pas moins d'être mentionné ici, car il nous montre une relation incontestable avec les églises susdites. Bien que le transept fasse saillie par delà les chapelles latérales, et bien que l'abside se termine en demi-cercle, le dessin de l'ensemble correspond presque entièrement à celui de Saint-François de Pavie. Dans la nef centrale et le transept, les voûtes croisées sont remplacées par des coupoles plates, et d'autres coupoles plus petites se voient dans les nefs latérales. Des colonnes ioniques un peu lourdes supportent les arcades rondes; des pilastres corinthiens se dressent sous les arches d'entrée des chapelles. Cette construction nouvelle a été commencée sous Ercole I, le 3 août 1494, et la tradition veut que l'architecte ait été Jean-Baptiste Benvenuti, surnommé l'Ortolano. L'église antérieure avait été construite en 1245; en 1204, on en

1. C'est à cette construction que fait allusion la phrase suivante, inscrite sur le tombeau de Jean Galéas (mort en 1402) : *Collapsa templa restituit, nova magnifice et opulenter curavit extruere.*

avait décidé l'agrandissement, qui ne fut terminé qu'en 1344¹.

D. — Les églises à voûtes du centre et du sud de l'Italie.

C'est vers le milieu du XIII^e siècle que surgissent, en Toscane, les premières églises gothiques à voûtes ; et déjà l'église de la Trinité, à Florence, construite en 1250, et attribuée à Nicolas de Pise, montre une tendance à imiter le système cistercien, qui commence à être réellement répandu par les moines mendiants : on y voit, dans le chœur, cinq chapelles fermées en ligne droite, un transept consistant en trois voûtes croisées, et, chose singulière, une nef quintuple, consistant en cinq travées avec des piliers. L'église Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, commencée en 1278 et achevée en 1349, nous montre la première application directe, au sud de l'Apennin, du type architectural des ordres mendiants du nord de l'Italie. Sans être copiée sur un modèle défini, elle fait voir de nombreux rapports avec les constructions lombardes, à la fois dans son apparence extérieure et dans l'emploi de piliers précédés de colonnes engagées. Au contraire, le système des voûtes se rapproche plutôt du type vénitien : les six voûtes, un peu oblongues, de la nef centrale, correspondent à un nombre égal de voûtes dans les nefs latérales : système que nous retrouvons, vers le même temps, à la cathédrale d'Arezzo (commencée en 1277), à Saint-Remy de Florence, et qui va devenir la règle dans tout le sud de l'Italie. Le transept a trois travées carrées, et, à côté des cinq chapelles quadrangulaires, une autre chapelle, et une autre encore à l'extrémité des bras².

Que la cathédrale de Proto (commencée en 1317) ait imité de Sainte-Marie-Nouvelle son chœur avec ses quatre cha-

1. Voy. les divers *Guides* anciens de Ferrare, et notamment ceux de Frizzi, 1787, d'Avvento, 1838, et de Cittadella, 1873.

2. Pour l'histoire et la description de Sainte-Marie-Nouvelle, conf. notamment : Marchesi, I, p. 59 ; Fantozzi, *Guida* ; Schnaase, VII, p. 141 ; Lubke, p. 624 ; Semper, *Toskane Skulptur*, Zurich, 869, p. 38 ; Mothes, p. 757. — Dimensions, d'après Fantozzi : long., 315 p. ; nef. centr., larg., 40 p. ; nefs lat., 10 p. 1/4.

nelles latérales, c'est ce qui me paraît très vraisemblable. Un développement ultérieur du type de Sainte-Marie-Nouvelle nous apparaît dans les églises dominicaines de Rome et de Naples. Les Frères Mineurs, lorsque leur avait été concédée, en 1250, l'ancienne basilique de Sainte-Marie d'Ara Coeli, à Rome, s'étaient contentés de l'agrandir en y ajoutant des chapelles dans la nef, et en reconstruisant un grand chœur quadrangulaire; mais ils n'avaient pas cherché à remplacer la vieille toiture de bois par des voûtes, ni à changer les archivoltés cintrées¹. Mais, au contraire, les moines prêcheurs, lorsqu'ils prirent possession de l'ancienne église basilienne de Sainte-Marie-Sopra-Minerva, firent subir à cette église une reconstruction complète qui, commencée le 24 juin 1280, fut probablement dirigée par les frères Sisto et Ristoro, qui se trouvaient alors à Rome. La nouvelle église, en tout cas, se rattache manifestement à l'église de Florence; elle montre une disposition semblable des voûtes dans les nefs à six travées, les même piliers; mais l'addition de chapelles dans la nef dénote une extension du plan florentin, et qui fait, de nouveau, songer à la Lombardie. La tribune principale est fermée de trois côtés². L'église Saint-Dominique de Naples, malgré les nombreuses restaurations et transformations qu'elle a subies dans la suite, laisse voir clairement, à son tour, l'influence de l'église romaine de la Minerva. La nef a sept travées et comporte des chapelles sur les deux côtés; la nef centrale a une toiture de bois. Le transept a dû avoir, à l'origine, trois voûtes carrées; le chœur, sous sa forme première, devait être fermé en quatre angles, de même que les quatre chapelles contiguës, refaites au xv^e siècle. La construction de cette église a commencé en 1283, après un remaniement de l'église ancienne en 1255³.

1. Voy. Wadding, *Annal.*, vol. III, pp. 261 et suiv.; P. F. Casimiro, *Memorie della Chiesa d. S. M. in Ara Coeli*, Rome, 1736; et Mothes, p. 707.

2. Conf. Marchese, I, p. 49; Mazetti, *S. M. supra Minerva*, Rome, 1858. — Schnaase, VII, p. 142; Lubke, p. 624; Mothes, p. 711.

3. Voy. Förster, II, p. 99; Lubke, *M. d. C. C.*, 1860, p. 222; Schnaase, VII, p. 141; Mothes, p. 645.

En fait d'églises franciscaines appartenant à cette catégorie, je ne puis nommer, faute de connaître suffisamment les églises de la Pouille et de la Calabre, que Saint-François d'Ascoli, qui est à trois nefs, avec des piliers octogones : le croisement est surmonté d'une coupole ; les chapelles du chœur ont une fermeture polygonale. A l'extérieur, cette richesse de conformation, relevée encore de deux tours élancées, produit un ensemble très intéressant. Un manuscrit nomme, en rapport avec cette église, à la date de 1252, un certain Antoine Vipera, mais sans que l'on puisse savoir s'il s'agit de l'architecte ou seulement du donateur de la construction ¹.

D'après Mothes et Ricci, cette église a de nombreux points de contact avec Saint-François de Fermo. D'une façon générale, d'ailleurs, la marche d'Ancône, pour l'architecture comme pour les autres arts, paraît avoir fortement subi l'influence de l'Italie du Nord. L'église Saint-François d'Ancône, entièrement remaniée en 1445, était, à l'origine, une église à piliers, voutée, avec trois nefs. Construite sur l'ordre de l'évêque Nicolas, elle avait été consacrée le 15 août 1323 ². Parmi les anciens édifices franciscains des environs, il convient de citer l'église de San Severino, construite par maître Antonio di Jacopo, l'église d'Osimo, commencée dès 1247, et l'église de Treja, commencée en 1300. Viennent ensuite les églises franciscaines d'Arcevia (1351), Monte Ottone (vers 1351), Fallerone et Ripatransone, qui, presque toutes, sont aujourd'hui entièrement modernisées ³.

Il est malheureusement impossible de savoir quelle forme avait la plus ancienne église des Franciscains à Rome, San Francesco à Ripa, qui appartenait aux Bénédictins, et qui, en 1231, a été agrandie et remaniée par ordre du comte Rodolphe de l'Anguillara ; car elle a été entièrement reconstruite, au xvi^e siècle, par Mattia de Rossi. C'est, aujourd'hui, une

1. Voy. Schulz, II, p. 5 ; Orsini, *Descriz. di Ascoli*, Pérouse, 1790 ; Carducci, *Memorie di Ascoli*, 1853 ; Ricci, *Memorie del Piceno*, 1831 ; Mothes, p. 752.

2. Voy. Baglioni, *Storia della chiesa di S.-F. ; Guida di Ancona* ; Ricci, *Memorie*, I, p. 76.

3. Ricci, *Memorie*, I, pp. 42 et 76.

petite construction à trois nefs, flanquée de chapelles, avec un transept non saillant, surmonté d'une coupole, et un petit chœur rectangulaire tout plat¹.

Après cette étude détaillée des églises des ordres mendiants dans les diverses régions de l'Italie, il nous sera facile d'établir quelques conclusions. Toutes ces églises, à l'exception du petit nombre qui suivent encore le style des basiliques romanes, remontent, pour leur plan primitif, aux édifices cisterciens. Soit que le modèle cistercien y ait été simplifié et remanié, comme en Ombrie et en Toscane, ou qu'il ait été fidèlement reproduit, comme à Venise, ou encore qu'il ait été développé et enrichi comme en Lombardie et dans certaines églises du sud de l'Italie, les édifices cisterciens lombards, vénitiens et même allemands ont trouvé, dans certaines constructions italiennes, une imitation plus ou moins directe. Cette relation étroite entre les ordres de saint Bernard et de saint François ne laisse pas de nous apparaître comme un symbole du rapport intime qui a existé entre ces deux ordres. Et nous ne pouvons pas attribuer au hasard ce fait, que ce sont les Franciscains qui, au nord comme au sud de l'Italie, ont posé les règles générales du style nouveau, tandis que les Dominicains n'ont fait que les leur emprunter. Autant pour ce qui est de la discipline religieuse que pour ce qui est du style architectural, les Dominicains n'ont fait que recevoir de leurs rivaux franciscains.

Chose également curieuse : c'est en Italie seulement que nous trouvons une imitation, par les Frères Mineurs, des églises cisterciennes; tandis qu'au nord des Alpes, les ordres mendiants, sans imiter des modèles étrangers, se sont constitué un style nouveau, qui dépasse de beaucoup en originalité celui des églises franciscaines de l'Italie. La différence principale, ici, réside dans le chœur, qui, en Allemagne, a la même largeur que la nef, est profond et vaste, et, le plus

1. Voy. Titi, *Annuastramento di Roma*, 1686. et *Descrizione di Roma*, éd. 1763. *Roma moderna*, 1774. Nasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, 1791.

souvent, avec une fermeture polygone. Les considérations d'économie et de simplicité apparaissent, ici, plus décisives qu'en Italie, et ont pour effet, presque toujours, de supprimer le transept et le clocher; parfois même, l'église n'a que deux nefs, et présente une forme extrêmement simple. Plus originales que les églises italiennes, ces églises allemandes des ordres mendiants leur sont inférieures en richesse et en variété.

Et ce n'est pas tout. En Allemagne, ces églises des ordres mendiants sont indépendantes des autres églises : en Italie, elles exercent une influence considérable sur le développement du style gothique, comme nous l'avons vu par de nombreux exemples. C'est par elles que se répandent les éléments du gothique du nord, élargi et élaboré par les architectes lombards. On pourrait dire, même, que cette influence des ordres mendiants de l'Italie du Nord s'est étendue jusqu'à la Renaissance. C'est ainsi que Brunelleschi, lorsqu'il a fait le premier pas dans un monde nouveau, en dessinant l'église Saint-Laurent, a imité le plan général de l'église Sainte-Marie-Nouvelle. Pareillement, l'église des Servites à Sienne ne rappelle-t-elle point les Frari de Venise? Et à ces deux exemples nous pourrions en joindre maints autres, et citer encore maintes autres églises manifestement inspirées du vieux style franciscain : Saint-Pierre de Modène, la cathédrale de Faenza, S.-Maria in Vado à Ferrare, Saint-Augustin à Rome. Mais il ne faudrait point pousser trop loin cette comparaison : car, sous ces imitations de la forme, l'idéal de l'architecture nouvelle est tout autre que celui des premières églises franciscaines et dominicaines.

Beaucoup plus grande a été l'influence, sur l'art du Quattrocento, de modestes églises à nef unique de la Lombardie et de la Toscane, dont la beauté artistique consistait dans l'harmonie de l'ensemble, dans la justesse des proportions. C'est à Florence précisément que les architectes de la Renaissance, nourris de ce vieux style local, ont pris pour objet essentiel de réaliser le type le plus parfait possible de simplicité. Et, certes, il ne s'agit pas ici d'une imitation fidèle du plan des églises

franciscaines et dominicaines; mais est-ce que Léon-Baptiste Alberti aurait pu dessiner son église Saint-André à Mantoue, cette église qui, de même que le plan primitif de Saint-Pierre de Rome par Bramante, constitue incontestablement l'une des plus hautes expressions de la Renaissance, si le maître ferrarais n'avait point appris son art dans les belles églises anciennes des ordres mendiants?

J'ai cité déjà, tout à l'heure, quelques-uns des plus beaux monuments de la Renaissance, tels que San-Francesco in Monte, près de Florence, San-Francesco della Vigna à Venise, S.-Pietro in Montorio à Rome : combien d'autres édifices j'aurais pu signaler encore, où se retrouve évidemment la même influence! Il suffit de lire, dans l'*Histoire de la Renaissance* de Burekhardt, la liste des églises à couverture plate et à nef unique, et de jeter un coup d'œil sur les noms de leurs architectes, pour se rendre compte de l'énorme importance historique et artistique du style dont nous venons d'étudier les origines. Nous trouvons là, par exemple, l'église Santa-Maria Maddalena dei Pazzi, à Florence, œuvre de Julien de Sangallo; S.-Marcel, construite par Jacques Sansovino; San-Spirito de Rome, faite sur le plan d'Antoine de Sangallo le jeune; et toute une série d'églises à Naples¹. Après quoi s'ouvre encore devant nous la perspective de ces innombrables églises à nef unique et voûtées qui, ayant été choisies de préférence, au xvi^e siècle, par les Jésuites, vont se répandre d'un bout à l'autre de l'univers catholique.

A mon avis, on a tort de considérer la forme concentrique des constructions comme l'idéal propre de l'architecture de la Renaissance. Des églises à nef unique, comme Saint-André de Mantoue, nous font voir un idéal tout autre, et qui, cependant, n'est pas moins caractéristique. Le type concentrique est assurément l'expression la plus haute de l'art de la Lombardie et de l'Italie du Nord : mais le type de l'architecture tos-

1. Il y a, aux Offices de Florence, de la main d'Antoine de Sangallo, le plan d'une petite église à nef unique destinée au couvent franciscain de Pitignano. Voy. H. Brockhaus, dans le *Repert. F. Künstw.*, VII^e vol., p. 443.

cane est bien plutôt l'église à nef unique, provenant, comme on l'a vu, de l'ancien type des églises franciscaines. Et si le critique s'enhardissait à s'affranchir librement de toute idée désormais tombée en désuétude, il renoncerait à se servir du mot « gothique » pour désigner ces édifices franciscains du style ombro-toscan, qui, en vérité, sont déjà des symptômes typiques de la première Renaissance. Que peuvent signifier les ogives que nous trouvons dans ces églises, en regard de la disposition, tout harmonieuse et libre, toute d'ensemble et indépendante des détails, qui caractérise ces simples monuments? Dans le nord de l'Italie, certes, on peut à bon droit parler d'un style gothique italien; mais c'est que, dans le Nord, l'heure n'est point venue encore de l'ère nouvelle de l'art, tandis que, déjà, la Toscane est toute remuée de l'aspiration active vers un art et des sentiments tout modernes. Les églises franciscaines de Pistoie, de Pise, de la Toscane tout entière, ne peuvent être appelées gothiques que si l'on donne ce même titre à Giotto. C'est le même esprit qui nous apparaît dans l'architecture des unes comme dans les fresques de l'autre; ce même esprit nouveau qui va s'épanouir dans la grande floraison de la Renaissance.

Que si, maintenant, nous considérons, dans l'art toscan, la période entre 1200 et 1500 comme un seul et unique développement, nous voyons se révéler à nous, dans ce développement, les mêmes lois que nous a révélées la connaissance de l'art antique : nous voyons que les principes nouveaux s'expriment d'abord dans l'architecture, et que ce n'est qu'ensuite que, sous la dépendance de l'architecture, les autres arts s'animent d'une vie nouvelle. Ce qui a précédé les Pisani et Giotto, ce qui a donné à leur art sa direction et son caractère, c'est l'activité architecturale exercée par les Franciscains et les Dominicains, en Ombrie et en Toscane. Pour la peinture, en particulier, cette architecture a préparé un terrain infiniment favorable à son développement, en lui fournissant de grands espaces plans, qui avaient besoin d'être animés de couleurs et de vive lumière, tout en facilitant la pleine vue

des sujets représentés. Nous ne reviendrons point sur ce que nous avons dit déjà de la dette de Cimabue, de Giotto et de tous les élèves de celui-ci aux ordres mendiants, et notamment au fondateur de l'ordre franciscain ; mais il convient d'insister encore sur cette vérité manifeste, que l'époque du renouvellement des arts du dessin a vu naître, aussi, un nouveau style architectural, qui a débuté, lui aussi, dans les provinces toscanes. On est libre de faire commencer la Renaissance vers 1400, avec les constructions de Brunelleschi : mais c'est à la condition de se rendre compte que cette Renaissance proprement dite n'a été que le second stade d'une grande évolution artistique, et que, en fait d'éléments nouveaux, elle a simplement consisté en une imitation directe de l'art antique. Ou bien, plutôt, puisque l'on s'est accoutumé à donner le nom de Renaissance à ce grand mouvement artistique, que l'on se décide donc à faire commencer cette Renaissance avec la construction de la Basilique d'Assise, sauf à distinguer, dans la suite, une seconde phase, qui s'est produite vers 1400 sous l'influence de l'étude plus appliquée de l'antique. Quand on se sera accoutumé à les tenir pour ce qu'elles sont vraiment, pour les premiers monuments de la Renaissance, les églises franciscaines et dominicaines de l'Italie centrale apparaîtront dans une tout autre lumière qu'on les voit à présent : quelque chose d'essentiellement nouveau s'y révélera à nous, un sentiment merveilleux, et déjà très mûr dès son origine, de la simple harmonie d'ensemble dans les proportions et le style.

CHAPITRE II

LES FRANCISCAINS

I. — PREMIERS DÉVELOPPEMENTS DE L'ORDRE.

« Une race nouvelle est descendue des cieux, qui produit des miracles nouveaux! » Ainsi chantait, dans un hymne à saint François, le grand ami de l'ordre, Grégoire IX. Et le fait est que les contemporains ont dû trouver quelque chose de miraculeux à la marche triomphale de cette armée de moines mendiants, qui, soudain, avait surgi du sol pour rappeler au monde les droits et les devoirs sacrés de la foi chrétienne. Le rêve d'un illuminé s'installait, semblait se réaliser : l'humanité semblait vouloir s'élever au-dessus de l'élément terrestre, jusqu'à la pure contemplation de Dieu! Mais ce n'était là qu'une apparence. Déjà François lui-même avait dû se rendre compte de son erreur, le jour où il avait voulu donner pour règle, à une vaste communauté, ce qui n'était que le privilège de sa nature individuelle et d'autres natures de choix, parentes de la sienne. Une rénovation franciscaine comme celle qu'il avait conçue était, et devait forcément être, une impossibilité. Et cependant, malgré le conflit qui ne pouvait manquer de s'élever, dans l'ordre franciscain, entre les principes de son fondateur et les exigences de la réalité, cet ordre a joué un rôle d'une importance extrême, et s'est entouré, aux XIII^e et XIV^e siècles, d'une auréole qu'il gardera toujours.

Une communauté d'hommes ne possédant aucun bien, même

collectif ! Cela, dès l'abord, était une pensée irréalisable. Et c'est dans ce point du programme de François que résidait le germe de la division intérieure qui, depuis la mort du saint jusqu'au xvi^e siècle, allait menacer l'unité de l'ordre et l'entraîner à de nombreux combats, aussi bien contre lui-même que contre l'Église.

Il était aisé de prévoir que deux partis se produiraient, dont l'un maintiendrait rigoureusement la règle de la pauvreté absolue, tandis que l'autre, avec des idées plus libres, essaierait de s'accommoder aux circonstances de la vie. Ce Jean de Capella, dont François, à son retour d'Orient, avait condamné et anéanti les projets, fut le premier qui, sous prétexte de fonder une congrégation d'ermites, s'efforça d'obtenir, d'Honorius III, un adoucissement à la règle primitive. Et, à peine le premier des successeurs de François à la tête de l'ordre, Jean Parens, était-il mort, en 1232, que l'autorité suprême tomba entre les mains d'un frère d'esprit tout temporel : le fameux Élie, qui, malgré une longue et intime familiarité avec François, n'avait rien pris des sentiments profonds de son maître¹. En vérité, ce fut seulement pour honorer le fondateur de l'ordre qu'il fit lever, en Allemagne et dans d'autres pays, d'importantes souscriptions d'argent pour l'édification de la basilique d'Assise : mais cela même était déjà contre l'esprit de l'homme simple qui avait voulu être enterré dans la terre nue. Cependant, ce qui irrita beaucoup plus encore les moines, ce fut la vie somptueuse d'Élie, qui était tout à fait celle d'un grand prince de l'Église. Là-dessus, Salimbene a bien des choses à nous raconter dans son *Liber de Prelato*². Nous y lisons qu'Élie a mené une existence de bien-être et de luxe, qu'il avait à ses ordres un excellent cuisinier, qu'il se faisait servir par des valets richement vêtus, qu'il a préféré le cheval et la voiture à la marche à pied, tandis que, d'autre part, il né-

1. S'appuyant sur une nombreuse série de témoignages anciens, Voigt (*op. cit.*) a établi que Jean Parenti a été général de l'ordre jusqu'en 1232, et Élie, son successeur, jusqu'en 1239.

2. Dont on trouvera de nombreux fragments dans les *Mem. hist. ad prov. Parmensem*, Parm., 1857, pp. 403 et suiv.

gligeait les intérêts de l'ordre, ne visitait jamais les couvents, et avait une attitude hargneuse et dure à l'égard des ministres provinciaux. Chose plus fâcheuse encore, il se laissait volontiers corrompre, recevait dans l'ordre bien des membres inutiles, et nommait des moines indignes aux plus hautes fonctions. Aussi un grand dérèglement se produisit-il bientôt dans tout l'ordre franciscain : on voyait maintenant les frères aller séparément, au lieu d'être toujours deux par deux ; on les voyait porter de longues barbes, et des robes amples, avec de grands capuchons.

Et, d'abord, il n'y eut que quelques protestations isolées contre ces désordres. Le meilleur des franciscains après François, Antoine de Padoue, le puissant prédicateur populaire, qui était venu en Italie de la patrie de saint Dominique, pour devenir le plus actif collaborateur de l'homme d'Assise, n'avait pas assisté à cette dégradation de ses frères ; il était mort dès 1231¹. Mais ce Césaire de Spire que, jadis, Élie lui-même, en Orient, avait acquis à l'ordre, et qui, ensuite, envoyé comme ministre en Allemagne, y avait accompli de grandes choses, ce fut lui qui, le premier, s'avança pour défendre la rigueur des mœurs et de la vie de l'ordre, en opposition avec le chef de celui-ci ; et, d'après lui, ce premier parti d'opposition fut nommé les *Césarènes*. Le malheureux Césaire eut, d'ailleurs, à expier sa résistance par un emprisonnement de deux ans, et ne fut délivré de sa captivité que par la mort². Cependant Élie lui-même, peu de temps après, fut vaincu par ses adversaires, et se vit déposé en 1239. Et, comme ses tentatives de réconciliation avec le pape avaient échoué, il passa enfin, en 1244, dans le camp de Frédéric II, l'ennemi acharné de Rome, qui le traita en *dilectus familiaris et fidus noster*. et l'envoya, avec une

1. Voy. sur Antoine de Padoue : E. Salvagnini, *S. A. di P. e i Nuovi Tempi*. Turin, 1837 ; P. Hilaire de Paris, *S. A. de Padoue, sa Légende primitive*, Montreuil-sur-Mer, 1890 ; G. Lempp, *Anton von Padoua*, dans le *Zeitschr. für Kirchengesch.*, XI ; et l'excellent ouvrage de C. de Mandach, *S. Antoine de Padoue et l'Art italien*, Paris, 1899, qui forme, en quelque sorte, une continuation de mon livre sur *Saint François*.

2. Son gardien le tua, s'étant imaginé qu'il voulait s'enfuir. Voy. Jourdain., *op. cit.*

mission, en Orient¹. Du moins affirme-t-on que, sur son lit de mort, il s'est mis en règle avec l'Église.

Pendant ce temps, la lutte continuait entre les partisans de la tendance plus relâchée, qu'on appelait *fratres de communitate*, et les défenseurs de la règle stricte, que l'on nommait *zelatores* ou *spirituales*; et, de plus en plus, la victoire se dessinait en faveur du premier de ces deux partis². Cette victoire lui vint décidément sous le généralat de Crescent de Jesi (1244-1247). En 1245, le pape Innocent IV accorda à l'ordre le droit de posséder des terres, des édifices, du mobilier et des livres : en spécifiant seulement que les moines n'auraient que la jouissance de ces objets, tandis que leur possession serait réservée au pape lui-même³. Une telle mesure ne pouvait contenter les *zéloteurs*, qui relevèrent la tête lorsque parvint au généralat le célèbre Jean de Parme (1247-1256), homme d'esprit austère, et partisan de la règle étroite. La ferveur exploitée de ces rigoristes, dont les chefs commençaient peu à peu à se tourner contre l'Église elle-même, trouvait encore un aliment copieux dans les prophéties de Joachim de Flore, acceptées désormais comme des articles de foi. Cet abbé du monastère de Flore, mort en 1202, avait appliqué au temps présent les prophéties de la chute de Babylone, de la venue de l'Antéchrist, et maints autres passages des prophètes. Avec son âme mystique, toute brûlante d'imagination, et avec son goût passionné de la vie contemplative, il n'espérait le salut des hommes que par le moyen d'une vie monacale et d'un entier renoncement à tout élément temporel. Il distinguait trois âges du monde : l'âge de Dieu le Père, figuré dans l'*Ancien Testament*; l'âge de Dieu le Fils, où le Verbe s'était incarné comme Vérité éternelle; enfin un troisième âge à venir, celui du Saint-Esprit,

1. Voy. les *Epistolæ* de Pierre des Vignes, Bâle, 1566, liv. III, chap. v, et Wadding, vol. III, *Ann.* 239 et 244.

2. Sur tous les événements que je vais résumer ici, voyez : Hase, *Kirchengeschichte*, 10^e édit., 1877, pp. 317 et suiv.; Neander, *Allgem. Gesch. der christl. Religion*, 2^e éd., vol. V, pp. 386 et suiv.; mais surtout P. Ehrle, *Die Spirituales*, dans *Archiv für Liter. und Kirchengesch.*, vol. I. — L'histoire du mouvement des *Spirituales* tient une place considérable dans la récente littérature franciscaine.

3. E. Rodericus, *Nova coll. privilegiorum apost.*, Anvers, 1623, p. 13.

où l'Amour divin, dans la pure contemplation, régnerait en maître sur un monde de moines. Suivant lui, saint Benoît avait été le premier avant-coureur de cet âge final : mais celui-ci ne commencerait, proprement, qu'en l'année 1280¹. Or, à présent, les *zélateurs*, ayant vu triompher leur idée apostolique, croyaient que cette prophétie allait s'accomplir. Jean de Parme lui-même était Joachimite, et avait pour ami ce Gérard de Borgo San Donnino qui, en 1253, dans une introduction à l'*Évangile Éternel*, avait déduit, des idées de Joachim de Flore, une hérésie très vivement opposée à l'Église². Mais lorsque l'année de 1260 se fut manifestée, bien des moines qui, d'abord, avaient été fanatisés par les prophéties de Joachim, sentirent chanceler leur confiance en elles. Et ainsi, Salimbene nous raconte que lui-même avait cru d'abord aux prédictions de Joachim; mais que, après la mort de Frédéric II, qui, en sa qualité d'Antichrist, ne devait mourir qu'en 1260, il a entièrement renoncé à ces imaginations, et s'est résolu à ne plus croire que ce qu'il voyait³.

Dans cette lutte entre les deux partis, il semble bien que les dominicains aient pris pour rôle de défendre la constitution orthodoxe de l'Église, de même que maintes fois, par la suite, ils allaient soutenir la Papauté contre les tentatives des *zélateurs*. La discussion entre le puissant prédicateur franciscain, Hugues de Bareola, et le dominicain Pierre de Pouille, telle que nous la rapporte Salimbene, ne doit avoir été qu'un cas isolé, parmi une foule d'autres que l'on ne nous a point racontés⁴. L'Université de Paris, de son côté, est entrée dans la lutte avec tout le poids de sa science dogmatique : le pamphlet de Guillaume de Saint-Amour, *De Periculis Novissimorum Temporum*, n'attaquait pas seulement les *zélateurs*, mais encore tout l'idéal de vie des moines mendiants.

1. *Concordia vet. et nov. Test.*, Venise, 1519; *Expositio Apocal.*, Venise, 1519. — Conf. Renan, dans les *Études d'Histoire religieuse* (Paris, 1884).

2. Conf. Salimbene, *op. cit.*, ann. 1253, pp. 233 et suiv. — Nous ne connaissons plus, du livre condamné de Gérard, que des fragments publiés par d'Argentré, dans la *Coll. judiciorum de novis. error.*, Paris, 1728, vol. I, p. 163.

3. Salimbene, *op. cit.*, p. 131.

4. *Op. cit.*, p. 77.

C'était là un grand coup frappé par les maîtres parisiens, aigris et exaspérés de l'audace de ces moines qui s'étaient insinués parmi eux, comme professeurs à l'Université. Mais le coup fut amorti par le Pape Alexandre lui-même, au nom duquel il prétendait être porté : car le Pontife condamna l'écrit et chassa de l'Université son auteur, qui, cependant, était venu se justifier à Rome. De son côté, Bonaventure, qui était ministre général depuis 1256, et qui, sans être joachimite, appartenait pourtant au parti de la règle étroite, répondit à Guillaume de Saint-Amour dans son écrit sur la *Pauvreté du Christ*, en même temps que, dans ses circulaires aux ministres provinciaux, il exigeait une réforme sérieuse de l'ordre¹. Mais ce n'était point là une paix véritable. Après la mort de Bonaventure en 1274, la tendance lâche prit le dessus, de nouveau, et obtint sa confirmation dans une bulle de Nicolas III, en 1279, où, d'ailleurs, le pape excusait les doctrines des *zéloteurs* sur la pauvreté absolue.

Cette mesure elle-même ne satisfait point certains enthousiastes, tels que l'excentrique Pierre-Jean Oliva. Ce subtil penseur, ardent défenseur de la sévérité primitive de la règle, se tourna directement contre l'Antéchrist de Rome, et poussa plus à fond le développement des idées de Joachim de Flore. Ses écrits nous font voir une conception historique singulièrement libre et hardie pour le temps, en particulier pour ce qui touche l'évolution spirituelle du Christianisme : Oliva croit voir, dans son temps, le commencement d'un âge nouveau du monde, d'où va s'élever un renouvellement et un approfondissement de la vie chrétienne. Il distingue sept périodes dans la vie de l'Église : 1° la fondation par le Christ, et la période apostolique; 2° la conservation de la foi par les souffrances des martyrs; 3° l'extension et la justification de la foi par les luttes contre les hérétiques; 4° la période des ana-

1. Bonav., *Opera*, éd. Peltier, Paris, vol. XIV. — Conf. Les *Statuta capituli provincialis narbonensis*, Ann. 1260, dans Rodulphe, *Hist. ser. Rel.*, liv. II, p. 239: — Renan, *Étud. d'hist. Rel.*, pp. 217 et suiv.; et Reuter, *Geschichte der religiösen Aufklärung*, II, pp. 171 et suiv.

chorètes ; 5° la vie en commun des moines et des clercs ; 6° la rénovation de la vie évangélique par François, et la réédification de l'Église ; 7° l'avènement de la pure vie contemplative, et le règne du Saint-Esprit ¹. Oliva fut contraint à se rétracter, en 1283 ; mais ses idées n'en ont pas moins exercé une grande et durable influence dans l'ordre franciscain. Nous les retrouvons, fort peu modifiées, dans la théorie des sept âges de Barthélemy de Pise, en 1399, au cours de son *Liber Conformitatum*. Et, tout particulièrement, ces idées d'Oliva semblent s'être répandues dans le sud de la France, ce vieux foyer des hardies innovations religieuses.

Au début du XIV^e siècle, après que Clément V eut vainement tenté une pacification définitive, un nouveau mouvement se produisit en faveur de la règle stricte. D'abord, le pape Jean XXII, en collaboration avec Michel de Cesena, général de l'ordre depuis 1316, s'efforça d'étouffer ce mouvement. Quelques-uns des fervents de celui-ci, et notamment l'enthousiaste Hubertin de Casal, furent incarcérés, et le pape émit la célèbre bulle *Quorumdam exigit*, où il tâchait à ramener doucement les égarés sur la bonne voie. Pour ce qui était du costume — l'un des points essentiels du débat, — il tranchait la question dans le sens de Nicolas III : ordonnant que les frères eussent à se conformer aux décisions du général de l'ordre. Et, d'abord, Michel de Cesena crut qu'il lui suffirait de revenir à des règles plus strictes au sujet du costume, pour aplanir les difficultés : mais il dut bientôt reconnaître qu'il s'agissait de choses autrement importantes. Les *zélateurs* italiens se réfugièrent, par troupes nombreuses, en Sicile, et se séparèrent ainsi plus manifestement encore du reste de l'ordre. Peu d'années après, en 1321, l'incendie se ralluma dans le sud de la France. Une béguine de Carcassonne, qui, comme toute la communauté dont elle faisait partie, s'était rattachée étroitement aux Frères Mineurs, fut emprisonnée pour avoir exprimé des vues hérétiques au sujet

1. Conf. Wadding, vol. V, *Ann.* 1297. — On trouvera un extrait du livre principal d'Oliva, *Postilla super Apocalypsim*, dans les *Miscellanea* de Baluzzi, I, p. 213.

de la *paupertas Christi*; et sa cause fut prise en main par les Franciscains. Une fois de plus, Dominicains et Franciscains se trouvèrent en conflit. Bientôt l'affaire prit une importance extrême. Il s'agissait de la question de savoir si le Christ et les apôtres avaient possédé quelque chose en propre. Les Frères Mineurs se reportaient à la bulle du Pape Nicolas III, et défendaient au pape Jean de s'écarter des principes de cette bulle. Jean, en réponse, par une bulle du 24 mars 1222, s'accordait pleinement le droit de s'écarter de la bulle de son prédécesseur. Maintenant, Michel de Cesena, en opposition avec le pape, s'était mis à la tête des *zélateurs* : dans un chapitre général tenu à Pérouse, il se tourna formellement contre le Saint-Père. Celui-ci, appuyé par l'Université de Paris, proclama alors, dans une bulle du 11 décembre 1223, que c'était une hérésie de soutenir que le Christ et les Apôtres n'avaient rien possédé. Ainsi l'Inquisition triompha, et nombre de Frères Mineurs, comme de *fraticelles*, suivant l'expression de Hase, « eurent à expier sur le bûcher le crime de ne vouloir rien posséder en ce monde ». Une étude détaillée de cette lutte nous entraînerait trop loin. Il faut seulement noter que Michel trouva un appui auprès de Louis de Bavière, et qu'ainsi la lutte, se mêlant à toute sorte de considérations politiques, se changea en une guerre ouverte contre la Papauté. Et ce n'est point par un simple hasard que nous trouvons, à côté de Michel, et parmi les adversaires de la Papauté, le philosophe scolastique Guillaume d'Occam, le grand fondateur du *nominalisme*, le premier précurseur de Bacon et de Hobbes¹. L'ancienne hérésie des Vaudois, qui a jadis exercé son influence sur François lui-même, semble, dans ce mouvement des *zélateurs*, avoir relevé la tête sous une autre forme.

Pourtant, après que l'opposition des deux tendances de

1. Voyez son *Compendium errorum Johannis Papæ*. — Pour l'histoire de toute cette période, conf. notamment, outre les *Annales* de Wadding, le livre de Gutenatz sur *Michel de Cesena*, Breslau, 1876, et l'étude déjà citée de P. Ehrle sur les *Spirituales*.

l'ordre eut atteint à son comble, elle s'adoucit peu à peu, sous les pontificats de Benoît XII et de Clément VI. On se fit réciproquement des concessions, jusqu'au jour où le concile de Constance, en 1415, eut l'idée ingénieuse de diviser l'ordre franciscain en deux branches, et d'attribuer à l'une d'elles la règle plus stricte. En vérité, il y avait longtemps que, dans la vallée de Spolète, une communauté s'était formée, qui avait pris le titre de *Frères de la stricte observance*, ou, plus brièvement, d'*Observants*. Elle avait été fondée, en 1336, par Jean des Vallées, et développée ensuite par deux hommes éminents, Gentil de Spolète et Paolucci de Foligno. D'après leurs sandales de bois, on appelait aussi ces frères les *Zoccolanti*; et c'est sous cette désignation que le peuple italien les connaît surtout, aujourd'hui encore. Le Chapitre Général de 1430, à son tour, amena une conciliation entre les deux partis, encore que les partisans de la règle plus douce, les *Conventuels*, n'aient point cessé, même ensuite, d'attaquer ceux de leurs frères qui soutenaient la règle primitive. Enfin, la division définitive eut lieu en 1517, où Léon X promulgua une bulle permettant à chacun des deux partis de se choisir son supérieur, et spécifiant que celui des *Observants* serait appelé Ministre, et celui des *Conventuels* porterait le titre de Maître Général.

Telles furent les destinées diverses de l'ordre mineur proprement dit pendant les deux premiers siècles de sa fondation, qui sont la seule période dont nous ayons, ici, à nous occuper. Mais, de cet ordre, sont sorties un grand nombre de sectes qui lui sont apparentées, et dont plusieurs se trouvent mentionnées dans la *Chronique* de Salimbene. Un bref examen de ces sectes pourra nous servir à mettre mieux en lumière cette tendance toute spéciale qui a poussé le XIII^e siècle à former des communautés, et qui a joué un rôle considérable dans la vie politique des cités italiennes. Au reste, il était bien naturel que l'exemple de François provoquât à l'imitation mainte tête exaltée, et même de simples fous, sans la moindre préoccupation morale. C'est ainsi qu'est née cette

communauté des *Saccati*, que Grégoire X a dissoute à Lyon. C'est ainsi que, dans la marche d'Ancône, s'est formée cette confrérie des *Britti*, qui ont été réunis par Alexandre IV en une communauté unique, avec d'autres ermites. C'étaient, comme le dit ironiquement Salimbene, des gens qui s'imaginaient avoir pris l'esprit franciscain, par cela seul qu'ils en avaient emprunté les dehors : « Quiconque veut, à présent, créer une règle nouvelle, jamais il ne manque de mendier quelque chose à l'ordre de Saint-François : les sandales, ou la ceinture, ou bien la robe entière ¹. » Plus extravagants encore étaient les *Apostoliques* de Parme, dont la congrégation doit avoir été, proprement, une caricature des Frères Mineurs. Cette congrégation a été fondée par Gérard Segarelli, que Salimbene nous représente comme un demi-fou. Ce Gérard s'est mis en tête d'imiter le Christ en toutes choses : il s'est couché dans une crèche, et a commencé par affecter des manières de petit enfant. Il courait çà et là comme un insensé, criant : « Faites pénitence ! » Il engageait les paysans à se rassasier des grappes qui poussaient dans des vignes étrangères. Il s'était associé avec un compagnon tout à fait immoral, qui avait servi, naguère, chez les Frères Mineurs ; et, peu à peu, il avait rassemblé autour de lui un certain nombre d'autres adhérents. Cette communauté faisait profession de ne rien faire : ses membres ne priaient point, ne prêchaient point, n'accomplissaient aucune fonction ecclésiastique, ne confessaient point, n'écoutaient point les prédications, et ne songeaient point à donner le bon exemple. Heureusement, tout esprit d'organisation leur manquait. Bientôt un certain Guido Putagus voulut devenir le chef de la communauté : il en résulta une véritable bataille entre les compagnons de ce Guido et un autre groupe d'Apostoliques de la marche d'Ancône ². Enfin, le pauvre Gérard, qui semble bien avoir été un faible d'esprit, expia sa folie, en 1300, sur le bûcher : car,

1. *Op. cit.*, p. 108. — Le fondateur des *Saccati* était ce frère Hugues de Bareola dont j'ai parlé plus haut.

2. Salimbene, *op. cit.*, pp. 112 et suiv.

dans l'intervalle, l'attitude de sa confrérie avait pris une allure dangereuse pour l'Église romaine. Un homme énergique, Dolcino de Novare, s'étant mis à la tête des Apostoliques, avait repris les vieilles armes des Patarins, et, avec une force nouvelle, avait déclaré la guerre à la Papauté. Mais il fut vaincu, lui aussi, par l'armée de l'Inquisition, et enfermé en 1736 sur le mont Zebello, où il se refusa toujours à tout semblant de rétractation.

Les Clarènes constituent une dérivation directe des Frères Mineurs. Leur confrérie, fondée par un certain Ange de Ciugulo, et confirmée par Célestin V, en 1294, s'adonnait entièrement à la vie érémitique. En 1477, les Clarènes furent rattachés aux Franciscains ¹.

Enfin, au xvi^e siècle, la vieille règle et la vie propre des moines mendiants furent renouvelées par la création de l'ordre des Capucins, fondé en 1526, et confirmé en 1528. La scission de ces moines eut pour cause première une différence d'opinion sur un sujet bien peu important : ces moines ne s'entendaient point avec les autres Frères Mineurs sur la forme du capuchon que François avait porté. Sous la direction de Mathieu de Bassi, qui eut pour collaborateur zélé Louis de Fossombrune, les Capucins occupèrent très vite une position importante, et, grâce à la faveur de la Curie romaine, prirent une extension considérable, en qualité d'amis et de prédicateurs du peuple. Ils doivent leur nom au capuchon pointu, en forme de pyramide, qui est effectivement pareil à celui que nous montre le plus ancien portrait de François, à Subiaco.

Il faut ajouter que ces divisions intestines, dans l'ordre franciscain, n'ont pas empêché celui-ci de se répandre avec une rapidité incomparable à travers tout le monde civilisé. En 1221, le Chapitre comprenait déjà trois mille frères; quarante-deux ans après la mort du fondateur de l'ordre, celui-ci comptait huit mille couvents et plus de deux cent mille moines.

1. Voy. Gonzaga, *De Origine Seraph. Rel.*, Venise, 1603.

Chaque année du XIII^e siècle voyait surgir de nouveaux couvents, de nouvelles églises (pl. 7). Les Mineurs et les Dominicains constituaient, dans chaque ville, une puissance, qui rendait à l'Église les plus grands services. Et tandis que les Dominicains s'employaient surtout à lutter contre les hérétiques, le travail principal des Franciscains était toujours de contribuer à étendre la foi dans le peuple. Les deux ordres recevaient de la papauté les missions les plus importantes. Les moines mendiants étaient, à présent, ce qu'avaient été, au XII^e siècle, les Cisterciens : les messagers officiels ou secrets de Rome, dans toutes les affaires de la politique intérieure ou extérieure. Innocent IV, notamment, dans toutes ses entreprises contre Frédéric II, s'est servi des Franciscains¹. La lutte entre les Guelfes et les Gibelins, du reste, était bien, à cette époque, une lutte entre le catholicisme orthodoxe et les hérétiques, dont Frédéric II était tenu pour le plus infernal et le plus dangereux. L'opposition des Franciscains en Sicile, de ces moines qui ne cessaient point de remuer le peuple, parut si grave et si périlleuse à Frédéric, que, dès 1229, un intendant, Rainald, les chassa du royaume. Une lettre conservée parmi les papiers de Pierre des Vignes constate amèrement l'irritation que le clergé lui-même, en Sicile, éprouve devant les excitations passionnées des moines mendiants². Vers le même temps, dans le nord de l'Italie, Antoine de Padoue prêche si ardemment, et avec tant de succès, contre le tyran Ezzelin que celui-ci, si l'on en croit la légende, remué jusqu'au profond de son cœur, fait pénitence et change de conduite. Le moine franciscain Clarellus, plus tard, accompagne, en qualité de porte-bannière, l'armée envoyée par Padoue contre ses ennemis. Un autre, Léo, plus tard évêque de Milan, commande les troupes envoyées en 1233 contre l'Empereur³. Cette attitude hostile, prise par les Frères Mineurs contre les Hohenstaufen, nous rend d'autant plus tou-

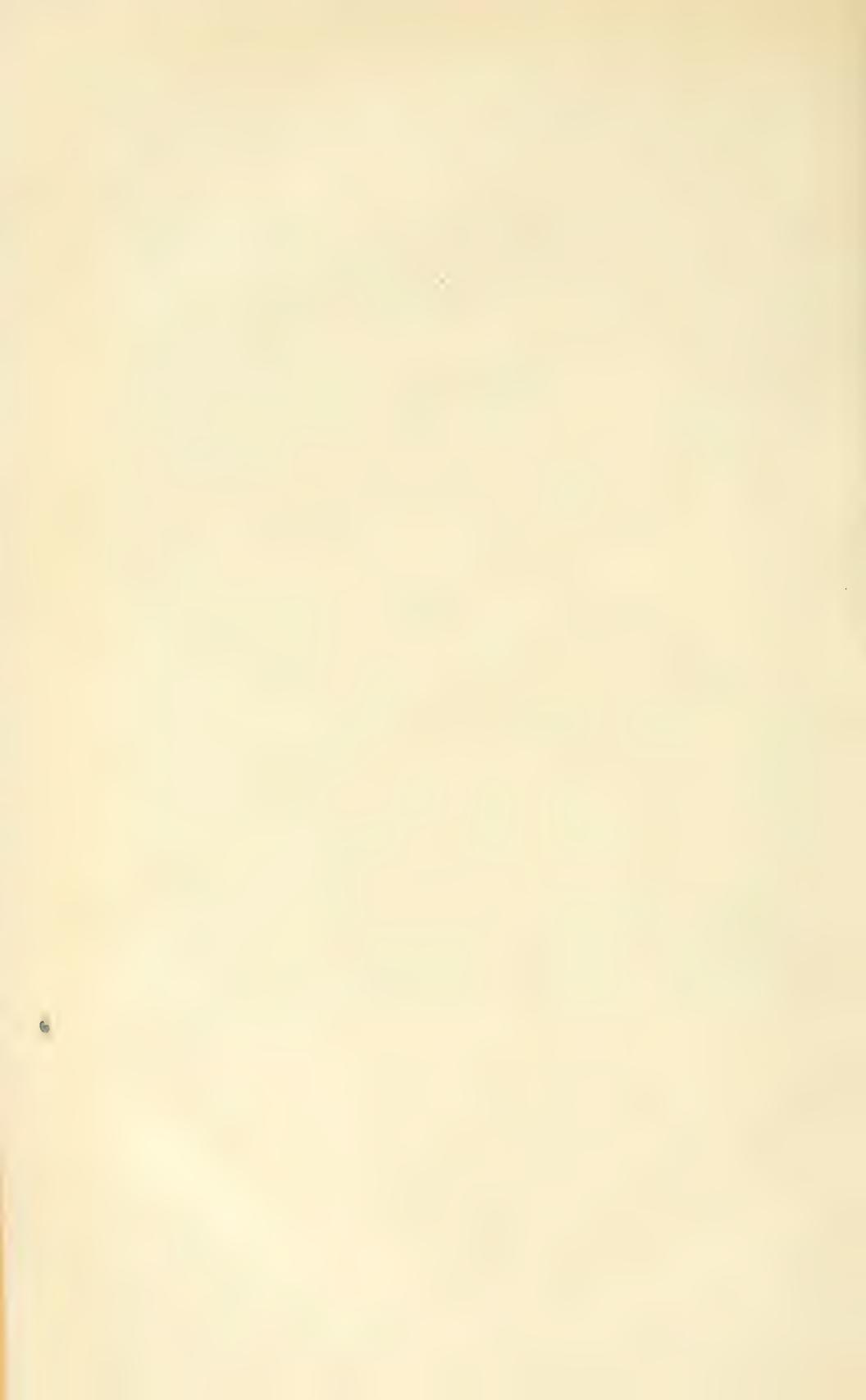
1. Conf. Leo, *Geschichte Italiens*, 1829, vol. II, pp. 308 et 338.

2. Pierre des Vignes, *Epistola*. Bâle, 1566, livre I. chap. XXXVI, pp. 233 et suiv.

3. Salimbene, p. 202.



PIETRO LORENZELLI. — LA PRISE DE L'HABIT FRANCISCAIN.
Vatican, Musée chrétien.



chant ce que nous raconte Salimbene du frère Albertin de Vérone. Celui-ci, lorsqu'il apprend que le pauvre roi Enzo, dans sa prison, est sur le point de mourir de faim, accourt à la prison et supplie les gardiens de lui donner à manger pour l'amour de Dieu ; et comme les gardiens hésitent à déobéir aux ordres reçus, le moine leur fait cette proposition : « Nous allons jouer aux dés, et, si je gagne, j'aurai la permission de donner à manger aux prisonniers ! » La partie est convenue, le moine gagne, et s'empresse d'aller donner à manger au roi, avec une tendresse paternelle. C'était bien là le pur esprit de François ¹.

Franciscains et Dominicains eurent aussi beaucoup à faire comme missionnaires parmi les païens. On les vit apparaître, pour représenter l'Église, chez les Mongols et devant Gengis-Khan. Aux Indes, en Chine, ils prêchèrent l'Évangile et servirent, en même temps, d'intermédiaires pour les nouvelles relations commerciales entre l'Europe et l'Extrême-Orient. C'est d'après leurs récits que l'Occident apprit, d'abord, à connaître les religions orientales, et notamment le bouddhisme, qui semble avoir, alors, exercé une grande influence sur la pensée de bon nombre de philosophes chrétiens ².

Mais toujours la principale occupation des Frères Mineurs est au milieu du peuple. Leur rapide extension suffit à nous prouver l'amour et la vénération universels qui les ont de tout temps entourés. Parmi les grands noms qui ornent le tiers-ordre, qu'il nous suffise de citer sainte Élisabeth, saint Louis de France, Bela IV de Hongrie, Charles II et Robert de Sicile, l'empereur Charles IV ; et puis aussi, très probablement, à côté de ces princes, le poète de la *Divine Comédie* et le voyageur qui a découvert le Nouveau Monde. D'autre part, il est impossible que les moines mendiants ne vissent point, en face d'eux, un parti généralement impuissant, mais d'autant plus exaspéré.

1. Salimbene, p. 156. — Un peu plus loin (p. 163) Salimbene nous dit de Frédéric II : « S'il avait été bon catholique, et qu'il eût aimé Dieu et l'Église, ce prince n'aurait eu que bien peu de pareils parmi les souverains. »

2. Voy. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique*, Paris, 1839.

Avec leur activité de prédicateurs et de confesseurs, ces moines empiétaient sur les privilèges du clergé, et, soutenus à la fois par le pape et par le peuple, ils excitaient la jalousie aussi bien des ordres plus anciens que des institutions scientifiques, telles que, notamment, l'Université de Paris. Les prêtres séculiers ne pouvaient voir avec indifférence que les foules leur préférassent, pour conseillers et pour confesseurs, ces moines errants et inconnus : et le fait est que l'extension des ordres mendiants réduisit énormément l'influence spirituelle et temporelle du clergé séculier. Bien des plaintes parvinrent au trône pontifical; mais la plupart ne furent pas entendues. Quant à l'aigreur des Bénédictins, nous en trouvons une expression curieuse chez Matthieu Paris. Celui-ci s'élève contre l'impudence de ces nouveaux moines, qui « dédaignent les ordres véritables et fondés par les vrais saints, c'est-à-dire saint Benoît et saint Augustin : car ils disent carrément que les Cisterciens sont des demi-laïcs, tandis qu'ils reprochent aux moines noirs d'être des orgueilleux et des épicuriens ¹ ». Et je dois ajouter que, tout en tenant compte de la partialité du chroniqueur bénédictin, son observation ne doit pas manquer d'une part de vérité; car la stricte manière de vivre des premiers moines franciscains s'est très vite perdue chez la plupart de leurs successeurs. La mendicité a changé de caractère, et la vie des couvents est devenue non seulement très aisée, mais même opulente. Nous n'en avons point de meilleure preuve que celle que nous offre le franciscain Salimbene lui-même, qui, avec une naïveté surprenante, ne cesse point d'insister sur les excellents repas où il a pris part ici et là, déployant toutes les qualités d'un gourmet dans sa description des rôtis et des vins. Sur la grasse vie qu'il mène en France, spécialement, il a de vraies merveilles à nous raconter. Le vin rouge français, il est vrai, ne lui paraît pas aussi à son goût que le vin italien, mais il ne tarit pas en éloges du vin blanc. Malheureusement, l'usage cons-

1. Mat. Paris. *Historia major*, Londres 1670, p. 612.

tant de celui-ci est mauvais pour les yeux. Salimbene raconte qu'un groupe de moines vinrent, un matin, trouver un prêtre qui allait célébrer sa messe, et lui demandèrent de leur asperger les yeux avec de l'eau, sur quoi le prêtre leur donna ce bon conseil : « Mettez de l'eau dans votre vin, et non pas dans vos yeux ! » Et le bon Salimbene n'est pas moins éloigné de l'humilité que de la sobriété franciscaine : sans cesse il se vante de ses nobles parents, et il faut voir comme il se sent flatté lorsque, chez des prélats, il reçoit une place d'honneur à table, ou une autre distinction². Cependant, il est homme d'honneur ; et ces défauts que nous voyons chez lui ne peuvent pas ne pas lui avoir été communs avec la plupart de ses frères. Lorsque, en 1346, des Franciscains entrèrent à Londres comme délégués du pape, ils étaient vêtus aussi richement que des princes. Matthieu Paris n'a pas assez d'indignation à la vue du luxe de leurs églises, de l'effronterie avec laquelle ils attirent à eux les grands seigneurs et le peuple, comme si personne ne pouvait être sauvé que par leur intermédiaire³. Un Ferrarais, Matulinus, raconte à Salimbene ce qu'il a appris des Franciscains : « Savez-vous, lui dit-il, que les Frères Mineurs et les Frères Prêcheurs soulèvent partout les haines et les colères des prêtres séculiers ? L'autre jour, comme j'étais chez l'évêque de Forli, et qu'il y avait là nombre de clercs et de prêtres, ils ont dit toute sorte de mal au sujet de vos ordres, et, notamment, que vous preniez plaisir à vous entretenir avec les femmes, et à les considérer, ce qui, pourtant, est contre l'Écriture ! » A quoi Salimbene lui répond : « Occupe-toi de tes propres fautes, et non de celles des autres ! »

De ce fort courant contre les moines mendiants, nous trouvons aussi le témoignage dans certaines chansons populaires, contemporaines des discussions au sujet de la *Paupertas*

1. *Op. cit.*, p. 90. — Conf. d'autres descriptions enthousiastes de repas aux pp. 96, 119, 135 et suiv.

2. *Op. cit.*, pp. 195 et 208.

3. *Op. cit.*, pp. 612 et 722.

4. Salimbene, *op. cit.*, 214 et suiv.

Christi. De ces chansons, qui attaquent vivement le culte de la pauvreté, j'aurai à parler plus en détail dans la suite; mais le fait est que cette opposition intellectuelle des philosophes semble avoir eu son centre à Florence. L'exaltation sentimentale et la superstition des Franciscains illuminés ne pouvaient pas être bien sympathiques à l'esprit positif de cette ville, renommée de tout temps pour son scepticisme. Au reste, les moines mendiants florentins eux-mêmes se moquaient des exagérations de leurs frères des autres villes. Ils accablaient, notamment, de leurs railleries un Frère Prêcheur d'un talent merveilleux, Jean de Vicence, que ses succès avaient exalté à un point extrême. Comme ce moine avait annoncé sa visite à ses frères de Florence, ceux-ci s'étaient écriés : « Que Dieu nous garde de sa venue ici, car on dit qu'il ressuscite les morts, et nous sommes déjà si nombreux que c'est à peine si la ville peut nous contenir ! » Et, pareillement, les moines franciscains avaient fort à souffrir de l'esprit des Florentins. Giotto lui-même, dans une *canzone* sur la pauvreté, s'est élevé contre l'adoration de celle-ci comme vertu spéciale.

Mais il convient d'ajouter que toutes ces railleries n'ont pas empêché les ordres mendiants, à Florence comme ailleurs, d'avoir exercé une influence énorme, et, au total, infiniment bienfaisante. Les idées du pur amour chrétien, de l'humilité et du renoncement, l'intime vénération de Jésus et de Marie, ont produit partout de véritables prodiges. Et c'est encore le propre esprit de François qui, se communiquant à ses successeurs, leur a permis, bien souvent, d'accomplir une œuvre de paix. Maintes fois, leur mot : *Pax vobiscum*, a réconcilié des partis en lutte, des factions excitées l'une contre l'autre, de même que ce mot amenait la paix dans les âmes troublées.

Et en vérité le grand héritage de François, l'enthousiasme pour le plus noble idéal de la religion, est devenu le bien commun du peuple tout entier. Il faut lire les récits des chroniqueurs pour se faire une idée de l'enthousiasme fiévreux qui, au XIII^e siècle, s'est emparé, notamment, des nations méridionales. A tout instant, les habitants d'une ville se réu-

nissent en procession; un moine se met à leur tête, et, parmi des chants, on se dirige vers l'église. L'an 1233, en particulier, un mouvement incroyable se manifeste à travers toute l'Italie : les habitants de villages entiers deviennent ivres d'amour divin, et se mettent en marche, des branches ou des torches à la main. Le matin, à midi, et le soir, les prédications retentissent. On voit s'avancer un moine, vêtu de noir, avec une longue barbe, et qui souffle terriblement dans une trompe. Lorsqu'il arrive sur une place ou auprès d'une église, voici qu'il prêche et, tout de suite, le peuple accourt pour l'entendre ! Et quel spectacle ce doit avoir été, lorsque, en 1260, jeunes et vieux, riches et pauvres, seigneurs et roturiers, se sont mis à courir par les rues, dépouillés de tout vêtement et se flagellant avec des lanières ! D'autre part, comme il était naturel, l'imagination excitée du peuple ne voyait partout que prodiges et mystères. Et l'on pense bien que cette tendance à vouloir découvrir, dès ce monde, des phénomènes surnaturels, n'a point manqué de transformer en saints bien des insensés ou des imposteurs. Salimbene nous parle, par exemple, d'un porteur de vin et ivrogne bien caractéristique, nommé Albert de Crémone. A la nouvelle que des miracles se sont produits sur le cercueil de ce personnage, les foules affluent en processions interminables, et les prêtres, exploitant cette foule, laissent reproduire des images du mort, et recueillent avidement l'argent qu'apportent les pèlerins. Et, comme des moines mendiants, d'esprit plus raisonnable, s'élèvent contre cette folie, la foule se fâche et les insulte : « Vous croyez, leur dit-elle, qu'il n'y a que vos saints qui puissent faire des miracles, mais nous voyons bien que vous vous trompez ! » Enfin, les habitants de Parme obtiennent, comme relique, un doigt de l'ivrogne défunt, qu'ils portent solennellement dans leur cathédrale : mais, là, on découvre que le prétendu doigt n'était qu'un morceau d'ail ! Et les chroniqueurs nous font connaître plus d'un autre saint du même genre :

1. Salimbene, *op. cit.*, p. 30.

Notamment, le pèlerin Antoine, à Padoue, ou un certain Punzilovus à Ferrare ¹. Et avec cette foi au miracle, se développe, concurremment, la foi aux prophéties. A côté des prophéties de Joachim de Flore et du mystérieux Michel Scot, l'ami de Frédéric II, nous voyons surgir de toute part une foule de prophéties moins importantes. Les esprits les accueillent avec fièvre et, pendant tout un temps, ne s'intéressent qu'à elles. Or, au fond, toute cette exaltation se rattache intimement au culte de saint François : elle est la suite, à la fois salutaire et dangereuse, de la religion sentimentale de l'homme d'Assise. Celle-ci, à côté d'une influence merveilleusement féconde, exercée sur la poésie, sur l'art, sur la théologie, sur toute la pensée humaine, n'a pu manquer d'avoir des résultats moins heureux, et qu'il serait injuste de passer sous silence. Mais, à présent, avec d'autant plus de plaisir, nous allons pouvoir nous tourner vers les côtés lumineux de la révolution franciscaine, et, fuyant les foules bruyantes, suivre dans leur féconde retraite les penseurs franciscains, avant de passer à l'étude des poètes, et à celle des artistes qu'a inspirés le mouvement issu du pauvre d'Assise.

II. — LES TRAVAUX SCIENTIFIQUES FRANCISCAINS.

Nous aurons à nous contenter, forcément, d'un coup d'œil rapide sur un domaine qui, jusqu'à présent, n'a encore été que très insuffisamment exploré : l'histoire du mouvement scientifique dans l'ordre franciscain, et de son importance spéciale pour le développement ultérieur des sciences.

Le fondateur de l'ordre n'a jamais eu aucun goût pour le traitement dialectique des problèmes du dogme. Pour lui, ces problèmes n'existaient point, bien que, depuis un siècle déjà, ils agitaient tous les esprits civilisés. Il n'y a pas jusqu'à la tentative de concilier la religion chrétienne avec les exi-

1. Salimbene, p. 274.

gences de la raison humaine, il n'y a pas jusqu'à ce premier effort de philosophie religieuse qui ne lui ait été étranger. François vivait dans la pure contemplation du divin, et trouvait sa satisfaction parfaite dans la tendresse du cœur : il s'en tenait à l'idéal de « l'homme contemplatif », du mystique oubliant le monde et lui-même. C'est parmi les gens illettrés, parmi les enfants du peuple, ignorant tout des syllogismes et des distinctions scolastiques, qu'il chercha ses disciples ; et il ne cachait point son désir que les Frères Mineurs eussent à rester ignorants, et à se satisfaire toujours, comme lui, du seul amour divin. Mais cela encore ne pouvait rester qu'un souhait irréalisable. Il en était de cette ignorance idéale comme de l'idéal de la pauvreté absolue. Dès le vivant de François, plusieurs savants furent admis dans son ordre : pour n'en citer que deux, Alexandre de Halès et Antoine de Padoue. Plus tard, les choses suivirent le cours obligé : en face des Dominicains, qui, dès le début, s'étaient posés en défenseurs du dogme, c'est-à-dire en savants théologiens, les Frères Mineurs ne pouvaient point rester trop arriérés ; et bien que, assurément, la majorité des Franciscaïns ne se soient point élevés au niveau moyen de culture intellectuelle des Frères Prêcheurs, il n'y en eut pas moins, dans les deux ordres, des maîtres éminents qui rivalisèrent en profondeur et en étendue de savoir.

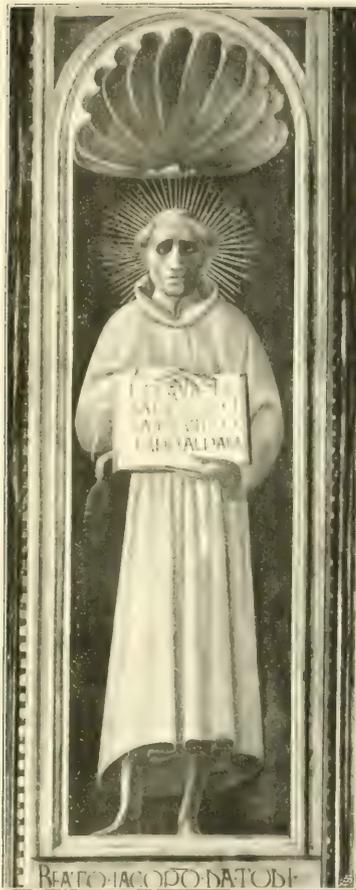
La division qui ne tarda point à se produire entre les deux ordres eut pour l'une de ses causes principales l'orgueil avec lequel les savants inquisiteurs regardaient de haut les grossiers Frères Mineurs et leur ignorance ; et l'on comprend que ces derniers aient éprouvé un contentement extrême, chaque fois que l'un d'eux remportait la victoire sur un des représentants de l'ordre rival, ainsi que c'était arrivé à Hugues de Bareola, dans son débat contre le dominicain Pierre de Pouilles. Hugues lui-même disait, si nous devons en croire Salimbene : « Ces bonnes gens de l'ordre des Frères Prêcheurs se vantent toujours de leur science et affirment qu'il n'y a que dans leur ordre que l'on puisse trouver la source du savoir. Mais

cette fois, Dieu merci, ils ne pourront point dire qu'ils ont eu affaire à des idiots¹. »

A côté des Dominicains, les Franciscains s'emparèrent bientôt d'une chaire à l'Université de Paris, malgré la violente opposition qu'ils eurent à vaincre pour y parvenir. En 1251 et les années suivantes, la lutte des ordres mendiants et des vieux universitaires prit une violence extrême. Guillaume de Saint-Amour, en 1254, publia son écrit *De Periculis Novissimorum Temporum*, et Innocent IV parut pencher du côté des ennemis des ordres mendiants. Mais son successeur, Alexandre IV, se déclara, au contraire, en faveur de ceux-ci : et, depuis lors, c'est eux qui devinrent les véritables directeurs des sciences théologiques.

Le premier savant franciscain, dont Bonaventure et Thomas d'Aquin ont écouté les leçons, a été Alexandre de Halès, le *Doctor Irrefragabilis*, qui fut, après Pierre de Poitiers, le premier commentateur des quatre livres des *Sentences* de Pierre Lombard, cette base de toute la science scolastique du XIII^e siècle. Mais bientôt dans la science franciscaine, deux tendances se dessinèrent, dont l'une conservatrice, et l'autre plutôt progressiste : la première, représentée au XIII^e siècle par Bonaventure, s'attacha à développer, en les élevant à l'aide du sentiment religieux de saint François, et en les combinant avec la théorie platonicienne des Idées, les anciennes conceptions mystiques, de façon à en constituer un système d'ensemble ; la seconde, représentée au début du XIV^e siècle par Duns Scot, et aboutissant enfin à Guillaume d'Occam, attaqua la vieille scolastique réaliste, au nom du néo-nominalisme, c'est-à-dire, en fait, d'un scepticisme essentiel. Ces deux tendances, d'ailleurs, trouvaient leur premier point de départ dans François lui-même : la tendance mystique dans son ardeur sentimentale, la tendance sceptique dans son affirmation de la libre justification des croyances religieuses individuelles vis-à-vis de l'autorité de l'Église. Car

1. Salimbene, p. 108



ANTONIO VILE. — JACOPONE
DE TODI.
Cattedrale di Todi.

il convient de répéter, une fois de plus, que la fondation de l'ordre des Frères Mineurs a été un compromis entre l'Église et les Vaudois, la réunion de deux éléments hétérogènes. De cela, François lui-même ne s'est point rendu compte, et le parti opportuniste des Franciscains, après lui, s'est fort bien accommodé de l'atténuation de la règle étroite, devant les exigences de la hiérarchie ecclésiastique ; mais les rigoristes : le parti des *zélateurs*, qui s'en tenaient fortement aux intentions véritables du fondateur de l'ordre, se trouvaient d'autant plus exposés à être en opposition ouverte avec l'Église.

Et ces deux écoles différentes qui sortirent de la doctrine de François ne laissèrent pas de mettre les papes dans une situation difficile, car la béatification de François accordait une valeur désormais incontestable à la partie la plus rigoureuse de sa doctrine ; et, cependant, celle-ci se montrait de plus en plus inconciliable avec les dogmes de l'Église. Aussi bien, les bulles de Nicolas III et de Jean XXII nous laissent-elles clairement deviner une part d'hésitation et d'incertitude. Rome donne raison tantôt à l'une des deux parties, tantôt à l'autre, mais en accordant toujours sa sympathie véritable aux *fratres de communitate*, partisans de l'accommodement et bons catholiques. Ce conflit s'aiguise au cours du XIII^e siècle ; et Bonaventure s'efforce d'y prendre une position intermédiaire entre les deux extrêmes. Pendant que, dans la pratique, il donne raison aux *zélateurs*, dans sa théorie il représente le point de vue des *fratres de communitate*. Au début du XIV^e siècle, lorsque, dans Avignon, les deux tendances en viennent à la lutte ouverte, le parti des *zélateurs* aboutit à la conséquence fatale de ses vues : l'opposition formelle contre la papauté et la hiérarchie. C'est cette conséquence qui se manifeste dans les écrits de Guillaume d'Occam, le *Venerabilis Inceptor*, d'abord professeur à Paris, et recueilli ensuite, depuis 1328, à la cour hospitalière de Louis de Bavière.

Cette rupture avec la papauté est, en même temps, une rupture avec la scolastique. Au reste, les anciens nominalistes,

dès le premier d'entre eux, Roscelin, s'étaient montrés en opposition contre l'orthodoxie; à présent, l'analyse hardie d'Occam renverse la hiérarchie du vieux monde scolastique des idées. Ce révolutionnaire en robe de moine ouvre la voie à la philosophie nouvelle du chancelier Bacon, de Hobbes et de Locke. Avec lui, la saine raison humaine s'élève au-dessus des subtilités qui, vainement, cherchaient à réconcilier la science et la foi. C'en est fait, désormais, de la souveraineté du réalisme, de cette croyance à la réalité absolue des idées générales que Thomas d'Aquin a exprimée et consacrée dans sa monumentale *Somme théologique*. Pour Occam, les objets particuliers, les réalités sensibles, sont l'unique substance; les idées générales ne sont que des expressions servant à envelopper la réunion de ces objets. Et c'est une conséquence immédiate de cette théorie qui le porte à tenir pour impossible l'alliance de la philosophie et de la théologie, à chasser la religion du domaine de la pratique scientifique¹.

Un savant qui ne saurait être comparé en importance à Occam, mais qui, cependant, ne laisse point de le rappeler par son tour d'esprit, Duns Scot, le *Doctor subtilis*, a enseigné à Oxford, Paris et Cologne, et est mort en 1308. Lui aussi, il a reconnu l'impossibilité d'unir la critique rationnelle avec la révélation; mais il s'est figuré pouvoir trouver une issue par d'autres voies, à l'intérieur des limites imposées par la foi catholique². Tandis que, d'une part, il voyait dans la révélation un acte arbitraire de Dieu, d'autre part il admettait que l'homme était libre à l'origine, ce qui lui valait de la part de ses adversaires, le reproche de pélagianisme. Au lieu de nier, comme Occam, la réalité des universaux, il s'en tenait encore au réalisme, mais dans sa subtilité de logicien, trouvait une conception nouvelle du rapport des objets particuliers avec les idées générales: estimant que celles-ci avaient leur réalité dans les objets. Au fond, il finissait par résoudre le général et le particulier dans

1. Conf. les *Quæstiones super libros IV Sententiarum*, Lyon, 1495.

2. Conf. les *Quæstiones in libros IV Sententiarum*, dans l'édition des œuvres de Duns Scot publiée par Wadding, à Lyon, en 1639.

un même ensemble, la réalité : et c'est une vue qui, constituant un nominalisme déguisé, n'était pas trop éloignée de celle d'Occam. Entout cas, la tendance de Scot était expressément dirigée contre Thomas d'Aquin, et les partisans de celui-ci s'en sont aussitôt rendu compte. C'est dans les luttes stériles des Thomistes et des Scotistes que se sont épuisées les dernières forces de la scolastique.

Mais, antérieurement même à Duns Scot et à Occam, un grand penseur s'est trouvé, qui a pris la robe franciscaine avant d'avoir à rompre avec son ordre ; un homme d'une hauteur solitaire, et qui s'est élevé à une observation de la nature que ses contemporains considéraient comme une rêverie insensée : Roger Bacon. Il a deviné, dans la nature, des secrets que l'on n'y a découverts que des siècles après lui, et qui sont, à présent, devenus des sources de profit pour l'humanité. Le premier, il a reconnu que la voie du salut, pour les sciences, reposait dans l'observation expérimentale. Incompris, il a fini par périr dans une lutte amère ; mais il n'en a pas moins été un Franciscain, quelque petite que soit la part qu'il a due à l'esprit de son ordre¹.

Mais, si importante que soit l'étude de cette philosophie d'inspiration franciscaine pour l'histoire de la pensée moderne, son importance pour l'histoire de l'art moderne est à peu près nulle. Il nous suffira donc de signaler encore ce fait curieux que, simultanément, François a donné l'essor à une nouvelle conception philosophique et à une nouvelle conception artistique. Presque vers le même temps où Occam écrivait ses *Questiones* et son *Centiloquium*, Giotto peignait ses fresques dans les églises franciscaines d'Italie. Serait-il donc trop hardi de voir, dans les efforts de ces deux novateurs, un élément commun ? Est-ce que, dans leurs deux œuvres, la saine raison humaine ne prend point parti contre l'ancienne limitation d'une vie de formules ? Est-ce que tous deux, Occam et Giotto, ne cherchent point le salut dans la prise sensible de la réa-

1. Voyez son *Opus majus*, éd. de 1733, Londres, et l'édition nouvelle de ses œuvres par Brewer, Londres, 1859.

lité concrète du monde extérieur ? Oui, c'est un seul et même effort qui a inspiré l'artiste et le penseur. Effort qui était celui de tout leur temps, mais puissamment concentré, d'abord, dans l'âme de François, effort que l'on pourrait appeler la poussée du sentiment individuel.

Nous avons dû parler, d'abord, de la nouvelle tendance intellectuelle, issue de l'âme de François d'Assise : il nous reste, maintenant, à dire quelques mots des grands philosophes mystiques franciscains du XIII^e siècle, et de l'ancienne théologie mystique franciscaine¹. Johannès Fidanza, frère Bonaventure, né en 1221, à Balnéoregium, avait été sauvé, à trois ans, d'une maladie grave, par l'invocation de François d'Assise ; à vingt-deux ans, pour accomplir le vœu de sa mère, il revêtit la robe des Frères Mineurs, et s'adonna aussitôt à l'ascétisme le plus rigoureux. En 1243, ses supérieurs l'envoyèrent à Paris, où, jusqu'en 1245, il entendit les leçons d'Alexandre de Halès. En 1253, cependant que Thomas d'Aquin recevait les honneurs du doctorat, Bonaventure obtint une chaire de théologie. En 1256, il devint général de l'ordre, et, en cette qualité, prit une part très active aux chapitres de Narbonne (1260), de Pise (1263), de Paris (1266), d'Assise (1269), et de Pise encore (1272). Il refusa humblement la dignité d'archevêque d'York, qui lui était offerte en 1265, et, d'ailleurs, il se conforma toujours, sa vie durant, à l'exemple et aux préceptes de saint François. Il mourut au moment du concile de 1274, à Lyon, sincèrement et profondément pleuré par les contemporains, qui lui avaient donné le nom de *Doctor Seraphicus*.

La véritable signification de Bonaventure ne consiste point dans l'impulsion théorique qu'il a donnée à la théologie et à la philosophie par son idéalisme platonicien : elle est toute

1. Il existe, sur ce sujet, une abondante et précieuse littérature, que je ne puis signaler ici. Je noterai seulement, comme offrant un intérêt particulier au point de vue où je me suis placé, les deux livres d'Ozanam, *Dante et la Philosophie catholique* et les *Poètes franciscains de l'Italie*, ainsi que les *Studien zu Bonaventura* de W. C. Hollemborg, Berlin, 1862. — Une édition nouvelle des œuvres de Bonaventure a paru à Turin, en 1874.

dans l'influence pratique que son mysticisme a exercée sur le sentiment individuel et sur la conscience individuelle de ses contemporains. Par son mysticisme, Bonaventure a ravivé et confirmé le courant qui avait jailli du cœur de François. Il n'a été, il est vrai, qu'un intermédiaire : mais, comme tel, et par la noble beauté de son âme et de sa vie, il a eu certainement une action capitale sur la poésie et l'art italiens. Ce brûlant amour divin, qui, allumé au feu du cœur de François, deviendra désormais, pour la poésie, un idéal nouveau ; cette passion qui délivrera Dante des liens des sens, à la fin de sa *Vita Nuova*, et qui l'amènera ensuite, à travers les cercles de l'Enfer et du Purgatoire, jusqu'à l'éternelle contemplation de Dieu, c'est Bonaventure qui en a été le grand inspirateur. La « contemplation », telle est la fin unique de sa doctrine : et le mot suffit déjà à faire voir quel élément artistique est propre à la chose qu'il désigne. Car si haut que s'élève le mystique, dans le sentiment illimité de l'union avec Dieu au-dessus des réalités du temps et de l'espace, encore ne peut-il s'y élever qu'à l'aide des images qui surgissent devant son âme. C'est là le premier degré de la connaissance de Dieu, comme Bonaventure lui-même le dit dans son *Itinerarium mentis in Deum*¹ : ce premier degré consiste à reconnaître Dieu dans les créatures. La contemplation admet, ainsi, à sa base, une observation de la nature, qui va devenir, avec l'imagination dérivée d'elle, les deux principaux éléments de la création artistique. Puis, après cette connaissance de Dieu dans le monde extérieur, le mystique s'élève au second degré : il reconnaît Dieu dans son propre esprit. C'est son *intelligentia* propre qui devient l'objet nouveau de sa contemplation : et ce second degré constitue, naturellement, le point de vue du poète et du penseur. Enfin, le plus haut degré de la connaissance de Dieu est atteint dans la contemplation de Dieu comme maître absolu et comme souverain bien. Après les *sensus* et l'*intelligentia*, c'est maintenant le *mens* qui s'absorbe dans la contemplation directe du

1. Bonav., *Opera*, éd. Pelier, vol. XII, p. 31.

divin. Et à ce degré de l'activité spirituelle correspond cet art nouveau où s'exprime, mieux que dans les autres, l'éternelle harmonie : la musique. Ainsi l'on peut dire que le mystique porte en lui toutes les qualités de l'artiste. Quoi d'étonnant que, sous sa forme parfaitement noble et belle, la doctrine de Bonaventure ait exercé une influence inspirante et stimulante sur les arts plastiques, la poésie et la musique ?

Mais le mysticisme, pour parvenir à la contemplation imagée de la révélation divine, est forcé de se créer des images où se trouvent mêlés le surnaturel et le naturel. De là sont sorties, d'une part, l'allégorie; d'autre part, une manière toute nouvelle de considérer la vie terrestre. Éveillée dans le peuple par François lui-même, cette manière de concevoir les sujets sacrés a été puissamment développée par l'ouvrage, infiniment populaire, de Bonaventure, les *Meditationes vitæ Christi* que nous aurons bientôt à connaître de plus près. Côte à côte, la poésie et la prédication ont pris, dans ce livre, un point de départ nouveau; après quoi, en collaboration avec les écrits de Bonaventure, elles ont agi sur les arts plastiques¹. Ainsi la contemplation mystico-naturelle est devenue le domaine commun du peuple; et, aussi bien dans la poésie que dans les œuvres d'art, le Nouveau Testament a ressuscité avec une beauté juvénile. En outre, l'allégorie, grâce à la mystique franciscaine, a revêtu une forme nouvelle, plus intelligible au peuple, plus fondée sur la science; et nous allons la voir occuper une place d'honneur dans la poésie et dans l'art. Encore n'est-ce point tout. Nous voyons grandir, en même temps, l'adoration de la Vierge, qui, déjà pendant le douzième siècle, n'avait point cessé de se renforcer, grâce aux Franciscains; elle prend maintenant un élan tout particulier, qui s'exprime, notamment, dans les poèmes de Jacopone de Todi. Et ce ne sont pas les dogmes discutés entre les Thomistes et les Scotistes qui importent à l'art et à la poésie, c'est l'amour, presque tout humain, avec lequel Fran-

1. C'est ce qu'a, très ingénieusement, établi H. Hettner, dans son étude, déjà citée plus haut, sur le *Rôle des Franciscains dans l'histoire de l'art*.

çois, Bonaventure, et d'autres grands hommes du peuple, se sont attachés à la mère de Dieu.

De telle sorte que, de cette double direction de la mystique franciscaine, ont découlé deux courants dans l'histoire de l'art chrétien : d'un côté, les représentations de la légende chrétienne; de l'autre, les allégories. Mais, avant d'étudier ces deux manifestations du jeune art moderne, il faut encore que nous jetions un coup d'œil sur la prédication et la poésie franciscaines.

III. — LA PRÉDICATION DES FRANCISCAINS.

« Moi aussi, j'ai aussi une fonction : c'est de prêcher qui est ma fonction ! » disait un jour Berthold de Ratisbonne, traitant des devoirs divers de l'homme. La prédication était bien, en effet, la fonction propre des Franciscains. En réclamant la légitimation du sermon libre, Pierre Vaud n'avait fait qu'exprimer le souhait universel du peuple. Avec François, l'Église avait pris conscience de ce dont elle avait besoin ainsi que le peuple, et les moines mendiants qu'elle envoyait par le monde ont été les annonciateurs populaires de la doctrine chrétienne. Leur prédication a renouvelé le miracle des temps apostoliques : par elle, l'Évangile est allé aux pauvres d'esprit, apportant à l'humanité des trésors inépuisables de bénédiction. De mille façons, elle a développé le grand principe chrétien : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même ». Tout sermon chrétien est un sermon sur l'amour, et jamais prédicateurs ne se sont consacrés à ce thème de l'amour chrétien aussi assidûment que les Franciscains. François lui-même n'a point connu d'autre sentiment que l'amour, et c'est ce sentiment qu'il a communiqué partout où il est allé. C'est par lui qu'il a conquis d'assaut le cœur de tout un peuple : c'est parce que, irrésistiblement, il réveillait dans ce cœur ce qu'il contenait de meilleur, l'amour; et chacun, le pauvre et le riche, s'est réjoui de sa lumière. Les hommes sont sortis de

leurs maisons et sont accourus au plein air ; et, là, tout leur est apparu transformé comme après une longue pluie grise ; dans une verdure étincelante, ils ont vu se dresser les arbres et les arbustes ; ils ont vu les fleurs s'épanouir en teintes vives ; et, dans les bois sombres, ils ont entendu s'élever de nouveau le chant des oiseaux. Comme le monde leur a semblé beau : comme ils se sont sentis heureux de pouvoir en jouir avec tous leurs sens, et comme ils ont compris que Dieu était bon, qui avait créé tout cela pour leur joie ! Ainsi la pensée s'est convertie en allégresse, et l'allégresse en prière, et la prière en avertissement de rendre au Créateur son amour, de le récompenser du bien qu'il faisait aux hommes.

Le culte divin lui-même a quitté les églises, pour se transporter en pleine nature ; et il n'est revenu à l'église qu'après s'être réconforté de la brise fraîche du dehors. Tous les récits qui nous sont parvenus des prédications de moines mendiants nous montrent ceux-ci parlant en plein air, avec des milliers d'hommes sortant de la ville pour se presser autour de l'orateur aimé. Là, sous la voûte du ciel, le moine pouvait faire d'incessantes allusions à la nature, s'épancher librement en ces images qu'avait aimées François lui-même, et qui, de tout temps, avaient exercé la plus grande action sur le peuple. Et c'est encore le même sentiment de plein air que nous éprouvons aujourd'hui, lorsque nous lisons les sermons de frère Berthold de Ratisbonne, qui, d'ailleurs, nous offre une vue merveilleusement vivante et caractéristique de la prédication franciscaine en général.

Pendant la période qui avait précédé François, la prédication était passée au second plan dans les offices divins, et avait pris, peu à peu, un caractère tout doctrinaire ; le fait même qu'elle avait lieu en latin constituait un obstacle considérable à sa popularité. Mais, en plus, c'est chose sûre que les prêtres chargés de la prédication s'éloignaient de plus en plus du sens commun, pour se perdre dans des subtilités recherchées et contraintes, qui ne pouvaient avoir d'autre effet que de fatiguer l'auditoire. La grande connaissance des Écri-

tures Saintes conduisait, simplement, à découvrir des rapports singuliers entre les divers textes, à inventer toute sorte de rapprochements symboliques et allégoriques. On est effrayé de ce qu'une telle manière de comprendre la prédication a d'artificiel et de contre-nature, même lorsqu'il s'agit des discours d'hommes aussi éminents que le pape Innocent III. La doctrine morale du Christ, la contemplation émue de sa vie et de sa mort disparaissaient devant ce pénible et vain travail scolastique : et il était impossible que le peuple tirât le moindre profit d'un jeu aussi forcé de l'intelligence. Cependant, il a dû y avoir de tout temps une prédication plus populaire : mais celle-ci, comme nous le montre clairement une décision du Concile du Latran en 1215, était en train de s'affaiblir de plus en plus. Elle ne retrouvait plus sa puissance ancienne que lorsqu'il s'agissait de circonstances exceptionnelles, où l'on voulait réveiller véritablement le cœur du peuple. Mais cela ne pouvait suffire : le peuple aspirait à une représentation intelligible de ses devoirs, à une description pittoresque de la légende chrétienne. Il entendait avoir des prédicateurs qui lui appartenissent en propre, des hommes parlant sa langue, prenant part à ses douleurs et à ses joies ; il rêvait d'écouter des moralistes à la fois rigoureux et doux. Et les Franciscains ont donné tout cela au peuple, ils ont rempli tous ces souhaits. Aussi n'a-t-on pas de peine à comprendre leur prodigieuse influence.

Nous n'avons, malheureusement, conservé aucun des discours de François lui-même, ni de ses premiers disciples. Celui qui, dans l'œuvre d'Antoine de Padoue et de Bonaventure, jette les yeux sur les *Sermones* avec une joyeuse espérance, se trouve bientôt amèrement déçu : car ces prédications, telles qu'on nous les a transmises, ne se distinguent, pour ainsi dire, pas des tours de force scolastiques dont j'ai parlé tout à l'heure. Il est impossible que ce soit là des discours populaires, que ce soit là ces sermons prononcés par Antoine devant les portes de Padoue, et qui ont excité dans la foule un enthousiasme à peine moins grand que naguère

les propres discours de François. Bien qu'il fût Espagnol de naissance, Antoine, d'après ce que nous raconte son ancien biographe, parlait l'italien aussi couramment que s'il n'était jamais sorti de l'Italie¹. Son éducation savante lui permettait, de même qu'aux Dominicains, de soutenir de longs et vigoureux débats contre les hérétiques; mais, en même temps, il savait émouvoir jusqu'au plus profond de l'âme le peuple ignorant. Lorsqu'on apprenait qu'Antoine allait prêcher, dès la nuit précédente hommes et femmes arrivaient en foule des villes proches et lointaines, et, à la lueur des torches, s'entassaient dans un champ voisin de Padoue, où le saint avait coutume de parler. Souvent on voyait là jusqu'à trente mille hommes réunis. Pendant tout le temps du sermon, les marchands fermaient leurs boutiques, oubliant tout souci du gain, et couraient entendre le saint avec leurs femmes et leurs enfants. Quand le prédicateur avait fini de parler, il était en grand danger d'être étouffé par la foule, désireuse de pouvoir au moins toucher le bas de sa robe : de telle sorte que des hommes vigoureux devaient monter une garde autour de lui; après quoi, sous l'impulsion des avertissements d'Antoine, chacun courait à l'église pour se confesser de ses péchés. Et Antoine, pour être le plus grand d'entre eux, n'était que l'un des hommes enflammés de Dieu qui attiraient à eux la foule innombrable. Salimbene nous a gardé les noms de beaucoup d'autres de ces premiers prédicateurs : de Gérard de Modène, de ce Hugues de Barcola « qui savait dire des merveilles de la cour céleste et des choses terribles des peines infernales » ; du dominicain Jean de Vicence, etc. Mais c'est avec une admiration exceptionnelle qu'il parle de frère Berthold de Ratisbonne dont la gloire a, de bonne heure, franchi les Alpes.

Un hasard vraiment heureux nous permet de posséder, aujourd'hui encore, des recueils des discours de Berthold, allemands et latins. Ces œuvres magnifiques, qui resteront à jamais un des ornements de la littérature allemande, joignent

1. Voyez cette biographie dans les *Opera S. Francisci et S. Antonii*, éd. J. de la Hala, Ratisbonne, 1739.

à leur extrême importance philologique et littéraire une valeur non moins grande pour l'historien de la civilisation : car elles seules nous offrent une idée nette de ce qu'a été, au juste, la prédication populaire des premiers franciscains. Sans compter que, maintenant encore, les discours de Berthold peuvent être tenus pour des modèles de prédication efficace, et qu'ils mériteraient d'être lus du haut des chaires de nos églises de villages. Avec leur pur et large amour chrétien, ne s'épargnant aucune fatigue, avec leur caractère moral tout pratique, ils produiraient la même action bienfaisante qu'ils ont produite il y a six cents ans : étant restés profondément jeunes dans leur esprit chrétien, tout comme l'Évangile qu'ils proclamaient. Pénétrants au même degré que les sermons de Luther, ils ont sur ceux-ci l'avantage d'exposer une doctrine définie et universellement admise, et qui, malgré le culte des saints, et le purgatoire, et les sept sacrements, n'a pas moins de valeur pour les protestants que pour les catholiques. Berthold, en effet, ne dirige sa lutte que contre les péchés, et non point contre des conceptions erronées du dogme ; si bien que sa polémique n'est pas seulement toute chrétienne, mais encore toute pratique, et d'une utilité immédiate pour l'instruction du peuple.

Berthold a été élevé à Ratisbonne, où il a reçu les leçons du noble David. Dès avant 1246, il est devenu moine, puis, entre 1250 et la date de sa mort en 1272, il n'a point cessé de prêcher en Allemagne, en Alsace, en Suisse, en Autriche, en Silésie, en Moravie et en Bohême.

Un esprit à la fois chrétien et humain : c'est là ce qui fait le charme et la signification de ses discours. Ceux-ci nous offrent un échantillon unique et infiniment précieux d'une disposition d'âme qui se retrouve, toute pareille, dans la poésie et dans les arts du temps. Avant tout, ses discours éveillent et entretiennent dans le peuple la joie enfantine au spectacle de la nature, et le simple et cordial amour pour le Christ, considéré comme le frère de chacun de nous : et ces deux sentiments n'ont-ils pas été le vrai point de vue du nouvel

art chrétien? Aussi convient-il que nous nous arrétions sur cette prédication de Berthold, pour en considérer d'abord le contenu, puis la forme artistique.

La première chose qu'il importait d'obtenir du peuple pour que les bons préceptes ne restassent point stériles, c'était qu'il parvint à une idée claire des rapports de l'homme avec Dieu. Le Créateur, dans sa majesté suprême, est un roi élevé en force et en richesse au-dessus des rois de la terre. Son royaume céleste est si vaste et si beau que « tout l'ensemble de ce monde-ci n'est qu'une chose toute petite en comparaison du céleste ». Là, Dieu règne avec une joie et un honneur infinis. Mais, pour se satisfaire pleinement, il a créé, dans son amour éternel, les anges et les hommes. Des anges, une partie sont tombés dans l'orgueil, et ont été chassés du palais divin. Alors ces mauvais anges ont voulu soulever l'inimitié contre Dieu, et ont tenté les hommes pour les amener à désobéir. Mais le puissant souverain, malgré cela, continue à aimer les hommes, et cherche toujours à les attirer à sa cour : car « un roi voit toujours volontiers son palais rempli de monde ». Et quant à l'homme, il lui est encore possible de s'élever jusqu'au royaume infini : car il possède la « volonté libre » de faire le bien ou le mal ; et Dieu lui-même, dans sa bonté infinie, est devenu homme pour racheter le péché d'Adam, et pour nous montrer le chemin de son royaume céleste. Tout homme qui suit les commandements, qui se garde des péchés, et qui se repent des péchés qu'il a commis et qui fait en sorte de les racheter, celui-là sera admis à la béatitude ; tandis que celui qui agit autrement, celui-là se dirige vers l'enfer. Et de même qu'à la cour du roi terrestre il y a trois sortes d'hommes : le peuple, les seigneurs et les princes, de même il en est à la cour céleste. Chacun y obtient une place d'après ses mérites. Les princes, ce sont les Apôtres ; les saints sont les seigneurs ; tout l'ensemble des âmes fidèles constitue le peuple. Mais si l'on veut même

1. Une édition complète des *Sermons* de Berthold a été publiée à Vienne, en 1862, par Pfeiffer et Ströbele.

obtenir un tout petit coin « derrière la porte », dans ce palais de là-haut, il faut que l'on serve fidèlement le maître sur cette terre. La magnificence de la cité céleste, Jean nous l'a révélée dans l'Apocalypse; et Berthold cite, en l'enjolivant à sa naïve manière, le passage fameux du livre sacré. Les joies que réserve le ciel sont comme des mets infiniment savoureux : jeunesse éternelle, réalisation de tous les souhaits, joie sans mélange, richesse sans pauvreté, vie sans mort, santé sans maladie, amour sans haine, beauté sans tache.

Que si Dieu est un roi, le « jeune Seigneur », Jésus, est son fils royal; et Marie est une « reine ». « Tous deux ont vécu sur notre terre avec des vertus si parfaites qu'ils sont restés absolument libres du moindre péché, en parole comme en action. »

Mais si tout ce qui est beau et noble trouve son accomplissement dans le ciel, d'autre part le royaume infernal, habité par le diable et par son armée, est si rempli de tourments et d'angoisse que nul homme ne saurait se le figurer. Cependant Berthold, jusque dans les peintures les plus terrifiantes qu'il nous fait de ce royaume infernal, se maintient dans des termes généraux; jamais il ne s'arrête sur cette variété de supplices que va nous représenter le génie de Dante : toujours il se borne à parler de l'indicible chaleur du feu qui menace les damnés, ou bien des flèches brûlantes dont ils sont transpercés. Le jugement de l'homme, suivant lui, se produit immédiatement après la mort : c'est alors que sont pesées les bonnes et les mauvaises actions, et si le démon ne s'épargne aucune peine pour faire pencher la balance de son côté, l'ange, lui non plus, ne reste pas oisif dans ce débat. Enfin, au jour solennel du jugement dernier, le Roi Éternel proclamera la sentence décisive.

Dieu nous a révélé tout cela de deux façons; aux cleres il a donné l'Ancien et le Nouveau Testament, aux laïcs il a donné deux autres « grands livres », à savoir : le ciel et la terre, où ils doivent lire toute sagesse, « dans la terre pendant le jour, et au ciel pendant la nuit ». Aussi Berthold ne cesse-t-il

jamais, lui-même, d'expliquer la Bible à l'aide de très simples images tirées de la nature, ni de maintenir la nature en relations étroites avec la doctrine chrétienne. Ainsi il raconte les histoires de l'Ancien Testament d'une manière à la fois dramatique et libre, absolument comme s'il s'agissait de faits qui se seraient passés parmi les conditions et les mœurs de son temps ; quant aux détails de la vie du Christ, il ne les raconte que rarement, et toujours brièvement, mais avec une émotion toute particulière. En des termes infiniment touchants, sous leur forme familière, il décrit les douleurs de la mère de Dieu, ou bien encore s'arrête, tout rempli de compassion, devant chacune des étapes de la Passion du Sauveur.

D'autre part, lorsqu'il s'agit des paroles évangéliques, toujours il sait les exposer sous le jour le plus simple et le plus intelligible. Ainsi il fait, par exemple, dans son beau sermon sur les cinq talents que le maître reprend à son fidèle serviteur. Berthold compte ces cinq talents sur ses doigts, et engage ses auditeurs à ne jamais en oublier le détail. Ces talents sont, pour lui : le corps, la fonction, le temps, les biens terrestres, l'amour du prochain. Et il prend ses comparaisons aussi près que possible de la vie du peuple. Les péchés sont tantôt des haches avec lesquelles le diable nous menace, tantôt des filets que nous tend ce mauvais chasseur, tantôt des nuages qui nous cachent le soleil. Le péché en soi est une maladie que notre père Adam nous a léguée, pour avoir mangé de la pomme défendue. L'âme est l'hôtesse du corps ; la vie de l'âme est une marche à travers une forêt. L'homme, fait à l'image de Dieu, porte sur son front la désignation « *Homo Dei* » : les deux yeux sont les deux *o*, le nez est l'*m*, « très joliment écrit avec ses trois barres d'appui », l'oreille est le *d*, les narines forment un *e* grec, la bouche est l'*i*.

D'autre part, sans cesse Berthold part de la nature pour s'élever aux idées chrétiennes. Il demande à ses auditeurs que, à la vue des quatre étoiles du grand chariot, ils songent aux quatre vertus : à la foi, la charité, l'espérance et la constance,

qui sont les roues du char sur lequel l'âme parvient au ciel. Les sept planètes doivent rappeler les sept vertus, etc. Ce sont là des représentations symboliques et allégoriques que chacun peut comprendre, et qui constituent un élément nécessaire de l'enseignement chrétien. Au reste, de telles images abondent dans les discours de saint François lui-même.

De même que François, Berthold a une conception toute poétique de la nature, et qui ne repose plus, comme l'ancienne poésie des troubadours, sur des allusions monotones et inertes au printemps, aux oiseaux qui chantent, à la verdure des arbres, mais qui est tout imprégnée d'une observation intime et d'une émotion toute chaude, et qui, par là, rappelle plutôt les poèmes de Walther de la Vogelweide. Et cette ardeur de la vie si sentimentale, évoquant une relation directe de l'âme avec Dieu, s'accompagne d'une sorte d'intériorisation du dogme chrétien, que l'on peut considérer déjà comme une préparation directe de la Réforme. L'esprit de la morale de Berthold est aussi net et libre qu'est pratique son application à la vie. Le sentiment chrétien, l'amour, est pour lui la chose essentielle; et les bonnes œuvres découlent de cet amour. Nulle part aussi vivement que dans ses sermons ne se manifeste la réaction contre cette importance excessive attachée aux choses extérieures de la religion. Une vie plaisant à Dieu, une voie droite, des œuvres de charité, ces choses ont plus de valeur que tous les pèlerinages à Rome ou à Saint-Jacques de Compostelle. Berthold ne se lasse point de lutter contre la fausse satisfaction qui résulte de ces pratiques extérieures. Il répète à tout instant que, à celui qui ne renonce pas à ses péchés, rien ne peut tenir lieu de la pénitence, quel que soit le nombre des couvents ou des hôpitaux qu'il fasse construire, ou des jeûnes et des aumônes qu'il s'impose. Un seul *Pater noster*, prononcé avec recueillement par l'homme vertueux, a plus de prix que mainte expédition outre-mer faite par un homme sans charité.

Une doctrine aussi claire et aussi simple ne pouvait manquer d'insister plus volontiers sur les bonnes actions des

saints, que sur les prodiges accomplis ; et le fait est que c'est surtout à ce point de vue que Berthold considère la légende des saints. Il va même jusqu'à dire, quelque part, que les hommes sur la terre, lorsqu'ils vivent suivant Dieu, ont un avantage sur les saints même du ciel : l'avantage d'être en état d'augmenter leur mérite chrétien, ce qui n'est plus accordé aux saints. Jamais non plus il ne s'arrête à l'idée de la prédestination. Dieu sait bien ce que deviendront les hommes, mais il leur a laissé la volonté libre pour agir. Et c'est encore dans le même esprit qu'il parle, en toute circonstance, des mystères chrétiens. Ce qu'il dit de la pénitence est, assurément, ce que l'on a jamais dit de plus beau sur ce sujet. Le repentir et la pénitence, d'après lui, sont choses inséparables, et dont l'une exige l'autre. De toutes les cérémonies de la messe, de tous les autres sacrements, il s'efforce de dégager le symbole vivant. Les sept sacrements sont, pour lui, sept remèdes, que Dieu, en bon médecin, a préparés pour les hommes pendant son séjour sur la terre : ce sont les remèdes qui guérissent les maladies des péchés.

Mais le véritable objet de la prédication de Berthold, c'est la lutte contre les péchés : elle a proprement rempli toute sa vie. Rien n'est plus émouvant que de lire avec quelle charité infatigable, avec quelle insistance toute paternelle il travaille à l'amélioration morale du peuple. Pour parvenir à cette fin, il choisit l'unique voie qui y conduise : celle d'un avertissement à la fois tendre et pratique, avec de terribles menaces des châtimens de l'autre vie. Vis-à-vis du péché, il ne connaît aucune réserve ; mais jamais il ne manque à trouver, vis-à-vis du pécheur, de claires paroles de consolation lui rappelant la pitié céleste. Il faut lire les passages où, avec tout son cœur, il s'élève contre l'envie et la haine, l'impureté, l'orgueil, le mensonge et la ruse, la médisance, la colère, la gourmandise, et tous les vices humains. Toujours et partout il s'attaque à la vie de l'homme, telle qu'elle est autour de lui. Il met en garde les jeunes gens contre les séductions de la luxure, les femmes contre celles de la vanité, les vieillards contre celles de l'ava-

rice et de l'amour du gain. Par des exemples précis, et tirés de leur expérience quotidienne, il montre au marchand, au tailleur, au cordonnier, à l'aubergiste, les occasions particulières de péché qui se présentent à chacun de ces hommes. Et nul doute que chacun d'eux ait dû se sentir touché au fond de l'âme, sous la prédication de ce moine qui le connaissait si parfaitement dans le détail de sa vie et dans celui de ses fautes. Ce n'est point du péché en général que parlait ce véritable fils de François, mais des péchés propres à chacun de ses auditeurs : et aucun ne pouvait se plaindre que le moine fit la part trop grande aux uns, trop petite aux autres. Car de même que Berthold n'épargnait point les remontrances aux paysans et aux petits artisans, de même il reprochait à l'empereur l'injustice de ses décisions, au chevalier le scandale de ses violences, au prêtre son orgueil et son avarice. Mais, entre tous les péchés, celui que Berthold tenait pour le pire, celui qui, presque dans chaque sermon, faisait déborder la coupe de sa colère, c'était l'amour du gain, conduisant à la ruse et à l'improbité. Il disait qu'à tous les autres péchés Dieu parfois accordait leur pardon, mais jamais à l'amour du gain. Il disait que le bien mal acquis, lorsqu'il n'est point restitué à ceux à qui il a été dérobé, constitue un péché, non seulement à ceux qui l'acquièrent, mais à ceux qui en héritent jusqu'à la quarantième génération. Aussi n'y avait-il point d'autre manière de faire pénitence d'un bien mal acquis que de tout restituer et de tout réparer : à défaut de quoi, les saints eux-mêmes, la Vierge elle-même, n'avaient point la force de sauver un pécheur. Évidemment, le désir du gain était alors devenu un des vices dominants, développé avec l'accroissement de la prospérité publique et l'extension du commerce. Mais, pour ardente et sans limite que soit la colère de Berthold contre les péchés, toujours nous sentons qu'elle résulte de son profond amour pour le peuple ; et cet amour nous le rend cher aujourd'hui encore, comme il l'a rendu cher à ses auditeurs. Sans cesse préoccupé des plaintes des pauvres et des opprimés, Berthold ne se lasse point de leur rappeler que, devant Dieu, tous les hommes sont égaux, et que

les joies du ciel ne sont point distribuées d'après les rangs terrestres. Il s'efforçait de protéger le bas peuple contre les violences des grands, en même temps qu'il appelait ceux-ci à répondre de leurs actes devant le trône de Dieu. Il avait des comparaisons comme celle-ci : de même que les divers chœurs des anges, dans le ciel, sont tenus à des devoirs l'un envers l'autre, de même aussi les diverses conditions sur la terre ; et c'est aux prêtres, aux moines, aux seigneurs temporels qu'il appartient de prendre soin des artisans, des marchands, des paysans, qui, à leur tour, leur doivent leurs services. Dans cette obligation réciproque, chacun trouve son droit et sa satisfaction. Mais lorsqu'un homme s'élève au-dessus de sa fonction et de son rang, il détruit l'ordre qui doit régner dans la vraie chrétienté. Aussi Berthold conseille-t-il aux riches la justice et la douceur envers leurs inférieurs, en même temps qu'il engage ceux-ci à servir fidèlement leurs maîtres. Son idéal est de voir régner, dès ce monde, la paix de Dieu dans l'amour et dans la justice ; les guerres, les tournois sont pour lui des horreurs. Et, certes, des prédications comme celle de Berthold étaient bien faites pour réveiller et renforcer merveilleusement un nouveau christianisme, une religion vraiment propre au peuple.

Si, maintenant, nous considérons la forme de ces discours de Berthold, nous ne pouvons nous empêcher, aussitôt, de nous rappeler l'art italien du *xiv^e* siècle. De même que dans les peintures de Giotto, nous trouvons ici des divisions claires et précises, destinées à nous faire comprendre les sujets et tirées de ces sujets eux-mêmes. Par des répétitions, par de courts résumés, Berthold parvient toujours à unir entre eux les membres de son discours. Sa langue est toute simple, ses phrases sont plutôt courtes que longues, et les images y affluent avec une richesse admirable. Et, de même encore que dans les peintures de Giotto, de même le grand effort porte sur l'élément dramatique. Lorsque Berthold veut attirer une attention particulière sur certain sujet, il sait d'abord exciter et accroître, de proche en proche, l'attente de l'auditeur par

des préparations habiles, jusqu'à ce qu'enfin il en arrive au sujet lui-même. Puis, lorsqu'il y est arrivé, il s'étend librement, il tire toute sorte de comparaisons familières de la nature et de la vie qui l'entourent; après quoi, le plus souvent, il aborde directement l'auditeur et l'invite à prendre part aux vertus décrites, ou bien à éviter les vices dont il vient de parler. Ou bien encore il imagine des objections que lui font les assistants et il se met familièrement à les réfuter. Par exemple, comme il parle de la défense de danser le dimanche, voici que quelqu'un l'interrompt : « Frère Berthold, dis ce que tu voudras! Nous ne pouvons pas rester sans danser! » Par de tels moyens il rend son sujet familier à tous; il parvient à y intéresser tous ses auditeurs personnellement. D'autre part, il s'efforce de transmettre aux masses illettrées les notions de son temps, surtout en ce qui concerne les phénomènes naturels. Il ne se fait pas faute, non plus, pour exciter ou pour varier l'intérêt, de citer de fameux personnages historiques, comme César, Caton, Alexandre.

Et à tout cela, évidemment, Berthold devait joindre un don exceptionnel d'éloquence, un débit merveilleusement animé par les gestes et les jeux du visage : la forme même de ses discours suffirait à nous le prouver, si nous ne savions point, par ailleurs, le puissant effet qu'ils ont produit dans leur temps.

D'après ce seul exemple de Berthold, nous pouvons parfaitement juger de la prédication des Franciscains, aussi bien pour sa forme que pour son contenu; c'est d'une façon toute pareille que François lui-même a dû parler au peuple, mais avec encore plus de poésie, avec une flamme d'amour encore plus ardente. Et une telle conception, toute familière, de la religion et de la vie a eu pour effet, des deux côtés des Alpes, de faire des moines mendiants les vrais amis du peuple, en même temps qu'elle exerçait une influence précieuse sur la civilisation et sur l'art contemporains.

IV. — LA POÉSIE DES FRANCISCAINS.

Dans la seconde moitié du XII^e siècle, la poésie provençale s'était répandue au dehors de sa joyeuse patrie, et avait trouvé des imitateurs aussi bien en Italie qu'en Allemagne. Dès 1162, des troubadours étaient venus à Turin, et bientôt avaient été suivis par d'autres, comme Bernard de Ventadour, Cadenet, Raimbault de Vaquinas, et Vidal. Dans les cours des princes italiens, on entendait retentir les chansons amoureuses; et toutes les villes fêtaient gaiement leurs poètes, étrangers ou locaux. Puis, lorsque la guerre des Albigeois vint troubler l'insouciant allégresse de la Provence, lorsque les soucis et le sérieux de la vie vinrent s'appesantir sur les grands et sur le peuple, c'est en foule que les troubadours les plus habiles se réfugièrent en Italie, où leurs *canzones* et ballades trouvaient maintenant un accueil beaucoup plus empressé que dans leur pays. La cour brillante de Frédéric II en Sicile, particulièrement, les attirait et leur offrait un abri séduisant. L'empereur lui-même, ses deux fils Enzo et Manfred, son grand chancelier Pierre des Vignes, improvisaient et chantaient des poèmes; tandis que d'autres voix, comme celles de Ruggerone, Odo et Guido delle Colonne, Artigo Testa, Jacopo de Lindino, leur répondaient. Vers le même temps, d'autres troubadours allaient de ville en ville dans le nord de l'Italie; parmi lesquels était ce fameux Sordello de Mantoue, qui accompagna Charles d'Anjou dans son expédition contre Manfred¹.

Et si, d'abord, la langue dominante de ces poètes était la provençale, aisément comprise des Italiens, il était inévitable que peu à peu la langue italienne réclamât ses droits. La

1. Voy. sur tout ce sujet : Tiraboschi, *Storia della Letteratura*. Florence, 1665-73, vol. III et IV; Demattio, *Le Lettere in Italia prima Dante*. Innsbruck, 1871; Bartoli, *I primi due secoli della Letteratura Italiana*, Milan, 1880; et *Storia della Letteratura Ital.*, Florence, 1879, vol. II; Gaspari, *Geschichte der Ital. Liter.*, Berlin, 1885, vol. I.

poésie française d'une part, la poésie et la prédication franciscaine, d'autre part, ont, au cours du XIII^e siècle, assuré à la langue vulgaire sa place définitive à côté du latin. La *Divine Comédie* de Dante n'a été que la proclamation suprême d'une victoire remportée depuis longtemps déjà par la langue populaire, et d'abord dans le domaine de la poésie. Et c'est bien encore au mouvement créé par François d'Assise que l'Italie a dû de posséder sa langue nationale.

Mais bientôt la poésie de cour ne pouvait manquer de perdre son caractère propre, dans un pays de petites villes indépendantes. L'idéal de cette poésie n'était point celui du peuple italien, dont la manière de penser et d'aimer était tout autre que celle de la France. Les légendes du roi Arthur et de sa Table Ronde, du Graal et de ses chevaliers, avaient bien excité partout l'intérêt des princes et des seigneurs, et s'étaient même répandues jusque dans le peuple : mais elles n'y avaient point trouvé, comme en Allemagne, des poètes originaux pour les adapter au génie local. Les chansons galantes des poètes italiens du temps nous laissent deviner que ces poètes se bornent à suivre une mode étrangère, en chantant l'amour ainsi qu'ils le font. Et bientôt, d'ailleurs, l'esprit populaire commence à transformer ces thèmes étrangers. Le mélange singulier de désir sensuel et de résignation spirituelle, qui est le caractère distinctif des chansons provençales, reste absolument inintelligible au tempérament italien. Pour celui-ci, l'amour est une réalité sensible, ou bien une abstraction philosophique, mais jamais un mélange de l'une et de l'autre. Le fait est que les poètes de la seconde moitié du XIII^e siècle, notamment à Bologne et en Toscane, commencent à exprimer très nettement ces deux façons différentes de concevoir l'amour. Dans les *canzones* de Guido Guinicelli, l'objet réel de l'amour disparaît complètement, pour faire place à une considération générale du concept de l'amour et de la beauté en soi. C'est aussi une science toute scolastique, une subtilité purement spéculative, qui s'énoncent à nous dans les poèmes de Frère Guittone d'Arezzo et de Guido

Cavalcanti. Et celui-ci, d'autre part, est en même temps l'auteur de ces charmantes pastorales, toutes fraîches et naturelles, d'où s'exhale un plaisir de vivre comme celui que respiraient les vers de Catulle :

Era in pensier d'amor, quand'io trovai..

ou bien :

In un boschetto trovai pastorella.

Cette poésie intime, se traduisant en images vives et directes, a trouvé encore d'autres représentants remarquables en Ciaccio dell' Anguillara et en Folgore de San Gemignano. Mais au total, malgré sa valeur artistique bien supérieure, cette poésie a été infiniment moins répandue que le genre subtil et philosophique qui forme, proprement, la poésie des classes instruites.

La poésie italienne véritable est née sur un autre sol, sur le sol de la nouvelle religion sentimentale du peuple, et ce sont les Franciscains qui en ont été les initiateurs. Celle-là ne devait rien aux modèles étrangers : tout originale, n'ayant d'autre contenu que l'émotion individuelle de la foule, ne faisant appel qu'au cœur, elle dépassait de beaucoup, en vérité foncière, aussi bien la poésie des cours que la poésie, à la fois savante et amoureuse, des Cavalcanti ou des Folgore de San Gemignano. Aussi son influence sur le peuple a-t-elle été autrement profonde et efficace. De même que la prédication franciscaine, cette poésie franciscaine était inspirée d'un ardent sentiment d'amour divin, et avait pour objet d'exalter la foi chrétienne. Mais, de même que la prédication, elle représentait une manière toute sensible et naturelle de concevoir la religion : et sa portée pieuse ne l'empêchait pas d'être profondément imprégnée d'images vivantes.

C'est Ozanam¹ qui, le premier, a eu le mérite d'étudier attentivement, et d'ailleurs avec beaucoup d'art et de vie, la

1. A. F. Ozanam. *Les Poètes Franciscains en Italie au XIII^e siècle*. Paris, 1852.

poésie franciscaine : encore que, avant lui, Gørres nous ait laissé un dithyrambe sur « le troubadour saint François », qui, véritable poème sous ses apparences d'écrit en prose, serait digne d'être mis à côté des chants mystiques de Jacopone de Todi.

Comme on l'a vu, le fondateur de l'ordre a été lui-même un poète, et, avec ses chants de louanges, a montré la voie à ses successeurs¹. Immédiatement après lui, deux de ses disciples ont suivi son exemple. L'un était ce Fra Pacifico qui, avant d'entrer dans l'ordre, était troubadour, et avait été couronné par l'empereur lui-même comme *rex versuum*². Malheureusement nous ignorons de quelle manière il a ensuite employé son art temporel à la glorification de choses spirituelles, car aucun de ses chants pieux ne nous est parvenu. L'autre poète est Thomas de Celano, qui a composé, en latin il est vrai, mais avec un sentiment tout franciscain et tout populaire, les admirables strophes du *Dies Iræ*, dont l'accent profond ne peut être comparé qu'à un glas de cloches³. Vers le même temps et dans les années suivantes, une foule d'hymnes à saint François ont été produites, dont la plupart sont d'un caractère tout ecclésiastique, mais qui cependant ne laissent pas de nous faire voir une émotion tout intime, vraiment franciscaine. Bonaventure lui-même a été aussi un poète. Ses écrits mystiques, sa *Vie de saint François*, révèlent des dons poétiques d'une richesse singulière ; et, parmi les poésies latines qui lui sont attribuées, nous rencontrons bien des choses charmantes, à côté

1. Dans une étude du *Giornale Storico della Lett. ital.* (XXV), J. Della Giovanna a établi que le texte de l'*Hymne au soleil*, tel que nous le possédons, ne saurait être conforme à l'improvisation originale de François.

2. Cel., 2^e Lég., III, 49, p. 158 : *Erat in marchia Anconitana sæcularis quidam sui abditus et Dei nescius, qui se totum prostituerat vanitati. Vocabatur nomen ejus Rex versuum, ex quod princeps fores lasciva cantantium et inventor sæcularium cautionum : ut potius vicam usque a Deo gloria mundi extellerat hominem quod de imperatore fuerat pomposissime coronatus.* — Bonaventure reproduit ce passage, et y ajoute seulement que la rencontre de saint François avec Pacifico a eu lieu à Borgo San Severino.

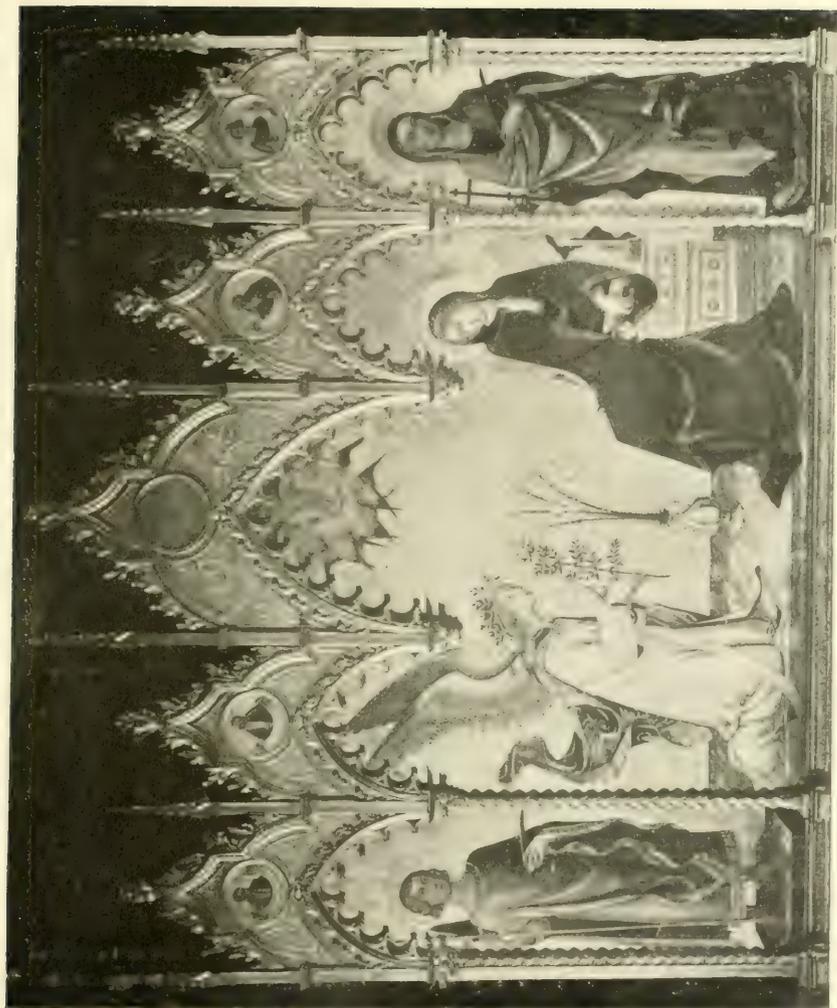
3. Barthélemy de Pise affirme que le *Dies Iræ* « passe pour » être l'œuvre de Celano ; tandis que Jordanus et Salimbene ne nous en disent rien, ce qui n'est pas sans rendre l'attribution bien douteuse. — Deux autres hymnes, le *Fregit victor virtualis* et le *Sanctitatis nova signa*, sont également attribuées à Celano.

d'allégories surannées. Ainsi, dans le *Philomela*, admirable expression de l'âme toute plongée dans la contemplation de la vie et des souffrances du Christ; ainsi dans le sublime appel qui commence par ces mots : *Recordare Sanctæ Crucis*, ou encore dans l'*Éloge de la bienheureuse Vierge Marie*¹.

Cependant, ce n'est point dans la langue des savants que les Franciscains nous ont livré les plus beaux fruits de leur inspiration poétique; et bien que le plus grand nombre de leurs chants populaires se soient perdus, à l'exception de ceux de Jacopone, il suffirait du beau poème d'un moine de l'Italie du nord, qui s'est transmis à nous, pour nous apprendre qu'à côté du grand Jacopone bien d'autres membres de l'ordre ont cultivé l'art des vers. Ce poème, qui a été retrouvé par Ozanam, est l'œuvre d'un frère Giacomino de Vérone, qui l'a écrit en dialecte de son pays. Il a pour but de représenter l'Enfer et le Paradis, et traite ce sujet à la manière dont les chansons de gestes traitaient les légendes de Roland et du roi Arthur. De même que ces chansons, il est fait pour séduire l'imagination toute simple et toute sensuelle des illettrés. Et si sa peinture des richesses de la vie céleste est d'un ton narratif qui touche de près à la prose, sa représentation de l'Enfer nous montre un élan dramatique d'une qualité supérieure. Le poète s'efforce à provoquer la crainte et l'horreur; et il y réussit parfaitement, avec la violence passionnée de ses images. Parfois même il ne craint point, comme fera Dante après lui, de captiver ses auditeurs par des traits d'un comique un peu gros, de façon à donner ensuite plus d'intensité aux scènes horribles qu'il va figurer.

Comme il le dit lui-même, sa peinture de la Jérusalem céleste est fondée sur l'Apocalypse. Cette cité quadrangulaire est ceinte d'un rempart épais, avec trois portes de chaque côté; elle étincelle d'or, de perles et de pierres précieuses; les rues sont pavées d'or, d'argent et de cristal. Les maisons, construites en un marbre blanc, sont peintes en bleu et

1. *Opera*, ed. Peltier, XIV, pp. 162 et 172.



SIMONE DI MARTINO ET LIPO MEMMI. L'ANNONCIATION.
Florence, Musée des Offices.

en or. Dans cette ville, gardée tout à l'entour par des anges avec des épées de feu, il n'y a ni soleil, ni lune : le visage du Seigneur suffit à l'éclairer. Celui qui boit aux fontaines de la ville ne peut plus mourir. Au milieu de la ville court un beau torrent, avec des rives vertes toutes plantées d'arbres et de fleurs parfumées. L'eau de ce torrent rajeunit les vieux ; la saveur des fruits qui pendent aux arbres guérit toutes les maladies. Des rossignols, des pinsons et d'autres beaux oiseaux chantent jour et nuit, dans un bosquet, et leurs chants sont plus magnifiques que le son de violons ou de luths.

Après avoir ainsi donné libre cours à son observation de la nature et à sa fantaisie, le poète, maintenant, de même que Berthold de Ratisbonne et Bonaventure, compare la société des saints à la suite d'un grand roi. Au milieu d'un jardin toujours vert, devant le trône royal, les saints chevaliers sont rassemblés. Voici les patriarches et les prophètes, en robes vertes, blanches, et bleues ; voici les Apôtres, sur des trônes d'or et d'argent ; les martyrs avec des roses rouges dans les cheveux ; les confesseurs ; les vierges, dont la charmante troupe éclate de beauté et de gloire ! Et tous chantent les louanges du Seigneur, si bien que le ciel, l'air et la terre sont remplis de l'écho harmonieux de leurs voix. La vue du visage rayonnant de leur Maître leur donne une joie si bienheureuse que, tout rajeunis, avec des cœurs verdoyants et le feu dans les yeux, ils se tendent les mains pour danser et soulèvent leurs pieds en cadence. Ainsi ils vivent d'un bonheur éternel, se servant l'un l'autre, s'enivrant de la contemplation de Dieu, vers qui ils voient s'avancer, matin et soir, la foule des chérubins, venant implorer la grâce divine pour l'humanité. A la droite du Christ, trône Marie, Vierge royale, plus belle que la fleur des prairies et que la rose à peine entr'ouverte ; devant elle s'incline la troupe céleste, et lui chante des chants si merveilleux que nulle créature ne saurait les concevoir. Et elle, en remerciant, elle orne ses fidèles chevaliers de couronnes parfumées, ou bien leur donne des chevaux qui courent plus vite que les cerfs, avec des harnais tout en or, qui brillent

comme des émeraudes. Pour compléter l'équipement, elle donne à ses fidèles chevaliers un drapeau blanc, où se trouve représentée sa victoire sur Satan, le lion infidèle. Heureux sont tous ceux qui peuvent, en compagnie des saints ornés de fleurs, être admis à servir une telle maîtresse; aussi convient-il que nous priions tous afin que le Christ daigne nous permettre d'entrer dans son Paradis!

L'Histoire de la ville de Babylone, qui forme seconde partie du poème, commence par une courte introduction, où est exposé le bon objet de la terrible peinture qui va suivre. Le prince des enfers est Lucifer; sa cité, très grande et remplie de tous les maux possibles, gît dans les profondeurs du monde souterrain. Elle est toute brûlante de poix, et, si même on répandait sur elle toute l'eau des mers, cette eau fondrait dans le feu comme de la cire. Des fleuves empoisonnés traversent la ville, qui est entourée d'épines plus piquantes que des épées. Au-dessus s'étend un ciel de métal, appuyé sur un cercle de rochers et de montagnes. La porte de la ville est gardée par quatre sentinelles : Triphon, Mahomet, Barachin et Satan. Et, sur une haute tour, veille une autre sentinelle qui, d'une voix tonnante, rappelle à ses quatre compagnons la nécessité de prendre garde que personne ne puisse s'enfuir. Les pécheurs qui s'approchent de la ville infernale sont accueillis avec joie, comme en triomphe; on leur lie les mains et les pieds, et, en les rouant de coups, on les conduit devant le roi. Puis ils sont jetés au fond d'un puits, qui a plus de profondeur que n'en a la distance entre le ciel et la terre. Ce puits est imprégné d'une odeur infecte; les lézards, les basilics, les serpents, les dragons, y sont en quantité innombrable. Des démons cent fois plus noirs que des charbons frappent sur leurs victimes avec d'énormes gourdins; leur aspect est si effrayant que, plutôt que de rencontrer l'un d'eux, on préférerait courir de Rome jusqu'en Espagne parmi des épines pénétrantes. De leurs bouches jaillit du feu; ils ont des cornes sur la tête, hurlent comme des loups et aboient comme des chiens. Ils jettent le pécheur dans une eau si glacée que le malheureux

préférerait être dans le feu ; et ils le jettent ensuite dans un feu qui lui donne le désir de retourner dans l'eau glacée. Puis vient le terrible cuisinier Belzebub, qui les rôtit sur une broche comme des pores gras, avec une bonne et fine sauce d'eau, de sel, de vinaigre et de bile ; après quoi il les sert sur la table du prince de l'Enfer. Mais celui-ci, après avoir goûté de ce mets, insulte le valet qui le lui a apporté : « De ce mets, dit-il, je ne donnerais pas une figue sèche ; car la chair est coriace et le sang trop frais ! Retourne-t'en bien vite, et dis à ce coquin de cuisinier que ce rôti ne me convient pas, et qu'il ait à le remettre au feu et à l'y laisser brûler pendant un jour et une nuit ! Et dis-lui tout franchement, de ma part, qu'il peut plutôt encore ne pas me renvoyer ce mauvais rôti et le laisser brûler toujours ! Mais dis-lui surtout qu'il ne se montre point paresseux à le brûler, car dans ce cas, il s'exposerait lui-même à des souffrances pareilles ! » Quant au feu de cette cuisine infernale, il serait impossible de le décrire, car il est terrible au delà de toute pensée humaine ; c'est un feu qui ne projette aucun reflet, et qui est tout noir et empesté ; il y a autant de différence entre lui et notre feu terrestre, qu'entre celui-ci et un feu peint sur un mur ¹. Et les diables se crient l'un à l'autre de l'attiser ; l'un martelle le fer, l'autre trempe l'acier, d'autres courent çà et là torturer les pécheurs. Ou bien ils se réunissent, tenant en main toute sorte d'armes, sous la direction d'un diable gigantesque, pour poursuivre les pécheurs comme des chiens de chasse ; et le malheureux gibier ne trouve nulle part d'abri, nulle part de secours. Puis, quand ils l'ont rejoint, ils le jettent à terre et le frappent à leur plaisir ; après quoi ils lui entrent une corde dans le nez et l'entraînent ainsi en laisse. Et il n'y a point de parents, ni d'amis, ni de voisins qui puissent lui venir en aide. En paroles qui déchirent le cœur, il maudit ses péchés et conjure sa famille de le secourir : mais, pour le damné, il n'y a plus aucun secours possible. Et lorsqu'un père et un fils

1. C'est là une comparaison empruntée à S. Augustin, et qui se retrouve également, plus d'une fois, chez Berthold de Ratisbonne.

se rencontrent dans l'Enfer, ils se maudissent réciproquement. Le fils dit : « Que Dieu, qui porte la couronne dans le ciel, te maudisse, mon père, et ton âme et ton corps ! Car, aussi longtemps que j'ai vécu sur la terre, tu ne m'as point réprimandé, mais, au contraire, encouragé au mal ; tu m'as accordé de l'or et de l'argent, et c'est ainsi que je me suis jeté dans ces bras affreux qui me tiennent à présent. Je sais bien cela, et je me rappelle bien comme tu me grondais et me battais quand je ne trompais point nos voisins et amis ! » A quoi le père répond : « Fils maudit, c'est à cause du bien que j'ai voulu pour toi que je suis plongé ici : j'ai abandonné Dieu et moi-même pour me livrer à l'usure et au vol. Combien de peines je me suis données, jour et nuit, pour acquérir des palais, et des champs, et des vignes, afin que pendant ta vie tu sois bien à l'aise ! Oui ! mon charmant fils ! j'ai tant pensé à toi et tant peiné pour toi que voici que Dieu m'a damné ! Car j'en ai oublié les pauvres de Dieu, de sorte que je les ai laissés mourir, dans les rues, de faim et de froid ! Mais au reste je suis bien insensé de me plaindre, car cela ne sert de rien, et je suis richement payé de ce que j'ai fait ! » Et alors le père et le fils se jettent l'un sur l'autre, avec tant de fureur que chacun voudrait arracher à l'autre le cœur dans le corps. Sur cette peinture, dont aucune autre ne saurait dépasser l'horreur à ses yeux, le poète finit sa description, et conclut en engageant ses auditeurs à se repentir de leurs péchés, de façon à éviter l'enfer.

Des poèmes tels que celui-là, peignant en couleurs ardentes les fins dernières, le Ciel et l'Enfer, certainement cette période a dû en produire un grand nombre ; car les moines mendiants, et surtout les Franciscains, trouvaient dans les représentations de ce genre le plus sûr moyen d'émouvoir et de convertir le peuple¹. C'est sous leur influence que sont nées ces visions fantastiques d'un monde souterrain, qui,

1. Ainsi Salimbene nous apprend de son Hugues de Barcola qu'il « disait toute sorte de choses merveilleuses de la cour céleste, et de choses terribles des peines infernales ».

exprimées par Matthieu Paris et d'autres chroniqueurs du temps, nous offrent une vue vivante de l'imagination exaltée du peuple, sous l'effet des prédications de pénitence. Et lorsque Dante écrit sa *Divine Comédie*, il ne fait que revêtir d'une forme merveilleuse, et remplie d'un contenu éternel, ces conceptions populaires, qui se sont répandues en Italie depuis un demi-siècle. Des poèmes comme celui de Giacomino sont des précurseurs directs de l'œuvre puissante du poète florentin.

La date exacte de la vie de Giacomino ne nous est point connue. Mussafia suppose que le poème que nous venons d'analyser a été écrit au début du XIV^e siècle. Il attribue également, et avec grande vraisemblance, à Giacomino, d'autres poèmes plus courts, et notamment : un chant d'amour divin dont l'esprit est tout franciscain, *Del Amore di Gesu*, peinture très touchante de la fragilité de la vie humaine, qui fait vivement songer à l'un des poèmes de Jacopone ¹ ; un *Éloge de la Vierge* ; une *Prière* à celle-ci ; et une description du *Jugement dernier* ². Cependant, pour manifester que soit, dans ce dernier poème, la tendance à provoquer l'effroi, il est assez pauvre en images pittoresques. Il ne contient, à ce point de vue, qu'un seul élément nouveau : la réception solennelle des élus. Les saints et les vertus nous y sont montrés revêtant les élus de robes blanches, et les couronnant de guirlandes de roses.

A l'ordre des Humiliates appartient le frère Bonvésin della Riva, mentionné par des documents en 1288 et 1293, et dont les poèmes ont été récemment publiés par J. Bekker, d'après un manuscrit aujourd'hui à Berlin ³. Ce moine d'un autre ordre mérite d'être cité ici, car ses *Laudes de la Vierge Marie*, son *Entretien du pécheur avec Marie*, son *Encouragement*

1. *O vita penosa*, dans l'éd. vénitienne des *Poèmes* de Jacopone, 1617.

2. Voy. Mussafia, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Berlin*, 1864, vol. XLVI, pp. 113 et suiv. — On y trouvera également un texte critique du grand poème de Giacomino sur *le Paradis et l'Enfer*, dont Ozanam avait donné une copie parfois inexacte.

3. *Comptes rendus de l'Acad. des Sciences de Berlin*, 1850, pp. 322 et suiv., 438 et suiv. ; *ibid.*, 1851, pp. 1-217.

à *l'aumône*, révèlent un sentiment tout franciscain. Le choix même de plusieurs de ses sujets laisse reconnaître l'influence franciscaine : ainsi on a de lui deux *Contrastes* où il raconte comment l'âme du pécheur revient dans le corps, et lui reproche ses fautes¹; ou bien, dans un autre de ses dialogues, l'âme et le corps échangent des propos, après que la sentence du juge a été prononcée². Mais les deux plus importants poèmes de Bonvésin en langue vulgaire sont un *Dialogue entre Satan et Marie* et un *Jugement dernier*. Dans le dialogue, le Diable se plaint de ce que la Vierge lui enlève les pécheurs. Pourquoi, au lieu de prendre pitié des hommes, n'a-t-elle pas compassion de lui, qui n'a péché qu'une seule fois? La Vierge lui répond qu'il a péché par orgueil et en pleine liberté. Mais le Diable lui fait observer que, sans lui, elle n'aurait pas eu l'honneur de devenir la mère du Christ. Il s'indigne de l'injustice de Dieu contre les anges déchus : à quoi la Reine des Cieux répond en rappelant toujours que la faute de ces anges a été pleinement libre. Et enfin, comme Marie ne consent point à avoir pitié de lui, Satan, furieux, menace de redoubler d'ardeur. L'autre poème, *le Jugement dernier*, rappelle beaucoup fra Giacomino. Bonvésin y décrit l'Enfer et le Ciel d'une façon toute pareille, et y fait reparaitre la scène dramatique de la querelle, dans l'Enfer, entre un père et son fils³. En vérité il n'a point l'intensité de vie et la verve pittoresque de Giacomino; mais il se montre plus à son avantage dans les récits de visions allégoriques, comme celle du combat entre les Mouches et les Fourmis, ou entre la Rose et la Violette, — assignant au Lys, dans ce dernier combat, l'honneur de prononcer la sentence en faveur de la violette⁴. A côté des deux poètes dont je viens de parler, un troisième encore, Pietro de Barsegape, mérite d'être nommé. On ne sait rien de sa vie : mais tout porte à croire qu'il était moine, lui aussi, et vivait vers le milieu du XIII^e siècle. Ses *Histoires*

1. *Loc. cit.*, pp. 142 et 143.

2. *Ibid.*, pp. 144 et 145.

3. *Loc. cit.*, pp. 185 et suiv.

4. *Loc. cit.*, 1851, pp. 3 et 85.

bibliques, rimées en langue vulgaire, et qui ont été publiées par Biondelli, ne montrent pas une grande originalité, ni dans la langue, ni dans la conception, et ne rappellent que d'assez loin les œuvres des deux poètes précédents¹.

Tous ces poètes appartiennent au nord de l'Italie, et nous révèlent, dans cette région, la formation d'une nouvelle poésie religieuse; mais la véritable patrie de cette poésie n'en reste pas moins l'Ombrie, la terre où, dès le temps de François, l'enthousiasme religieux a toujours trouvé son expression la plus touchante. C'est en Ombrie qu'est né le genre populaire des *Laudes*, petits poèmes religieux qui, composés dans des moments d'illumination extatique, se transmettaient de bouche en bouche et étaient chantés par des foules entières, aussi bien au travail et dans l'intimité de la maison, que pendant les pèlerinages.

Il est difficile de parler d'un inventeur particulier de ce genre, car celui-ci s'est formé dans le peuple même, à la façon dont se forment tous les chants populaires: mais, sans aucun doute, ces *laudes* ont été développées surtout par ces *disciplinati* qui allaient, en groupes, par les villes et les villages, vêtus de sacs, chantant et pleurant, se déchirant les chairs avec des cordes, et prêchant la pénitence. Leur mouvement se répandait bien au delà des limites de l'Ombrie, et presque dans toutes les villes italiennes. Puis, lorsque la première fièvre du mouvement fut passée, ces troupes de flagellants furent remplacées par des communautés laïques, qui s'appelèrent les *laudesi*. Ce sont ces communautés qui ont surtout, dès lors, cultivé les *laudes*, le chant populaire pieux, dont l'origine remonte ainsi à saint François, incontestablement; et ce sont elles qui leur ont donné leur forme dramatique et en ont dégagé le genre nouveau du *mystère* dramatique italien². Malheureusement, on n'a encore publié qu'un petit

1. On trouvera ces écrits de Barsegape dans les *Studi linguistici* de Biondelli, Milan, 1856, pp. 193 et suiv. — Tobler, dans son édition du *Poème* d'Agucione de Lodi, Berlin, 1884, démontre que Barsegape a fait de nombreux emprunts à ce poème.

2. Voy. Monaci, *Riv. Fil. Rom.*, I, pp. 235 et suiv., 259 et suiv. et II, 29 et suiv.;

nombre des recueils de *laudes* qui se sont conservés jusqu'à nous : mais nous pouvons parfaitement nous faire une idée très nette de ce genre poétique d'après les chants du plus grand poète franciscain, Jacopone de Todi, car c'est à lui que ce genre doit la grande importance littéraire qu'il a eue.

Il y a, dans la sacristie de la cathédrale de Prato, un tableau peu connu et dont l'impression, au premier coup d'œil, est presque repoussante, mais qui, si on le considère de plus près, ne peut manquer de produire une profonde émotion (pl. 8). Il représente un moine mendiant, tout décharné, qui, vêtu d'une robe courte et étroite, regarde le spectateur avec des yeux pleins de tristesse. De cruelles souffrances morales ont laissé leurs traces sur son visage. Dans ses mains, il tient un livre où l'on peut lire :

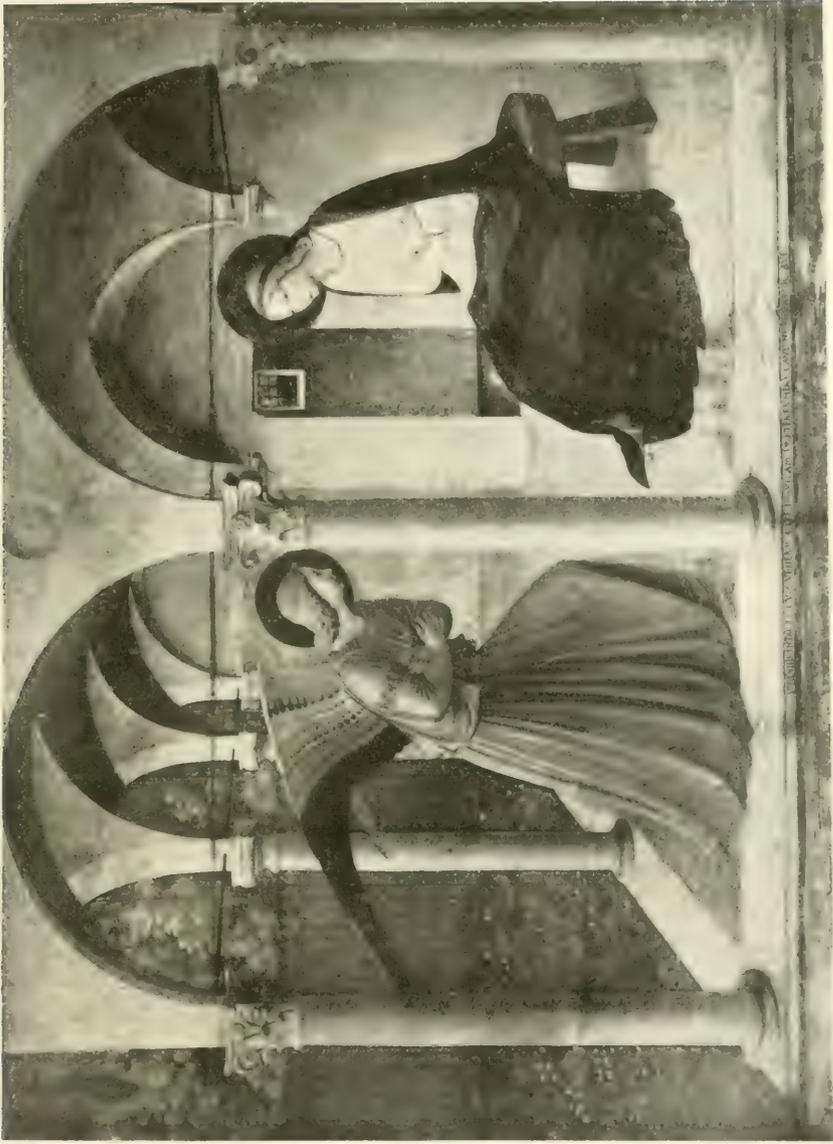
Ke farai fratre Jacopone hor se jiuuto al paraone.

A sa partie inférieure, le tableau porte cette inscription : *Beato Jacopo da Todi*. Si ce tableau ne datait pas du début du xv^e siècle, — ayant été peint, à mon avis, par ce même Antonio Vite duquel on a quelques médiocres fresques dans la chapelle de la Vierge de la même église, — on croirait voir devant soi un véritable portrait, tant il y a d'individualité et de vie dans les traits accusés de cette large tête. Mais, en tout cas, tous ceux qui ont eu l'occasion de voir ce tableau sont forcés d'en garder l'empreinte dans les yeux, et de se représenter sous cette forme le malheureux poète, enivré de Dieu, qui a écrit en prison le chant que nous rappelle son portraitiste.

De même que François, Jacobo dei Benedetti a été brusquement arraché, par une crise d'âme, à une vie toute mondaine¹. Il avait étudié le droit à Bologne, et, rentré dans sa

d'Ancona, *Origini del Teatro in Italia*, Florence, 1877, I, pp. 105 et suiv.; Mazzantini, *Giornale Fil. Rom.*, III, p. 85 et suiv.; G. Minoglio, *Laude de' Disciplinati di S. Maria*, Turin, 1880.

1. Parmi les diverses éditions de ses poèmes, je citerai seulement celles de Bonacorsi, Florence, 1490; Misini, Brescia, 1495; Benalius, Venise, 1514; Salviano, Rome, 1558; Scoriggio, Naples, 1615; Missirini, Venise, 1617, et les *Poesie inedite* publiées par A. da Mortara, en 1819. — Conf. Ozanam, *op. cit.*; Behmer, *Roman. Studien*, vol. I, pp. 123 et suiv., et Tobler, dans le *Jahrb. f. rom. Phil.*, II, p. 52,



FRA ANGELICO — L'ANNONCIATION
Florence, Couvent St.-Marco

ville de Todi, venait d'y épouser une noble et jeune femme. En 1268, pendant des jeux publics, l'éroulement d'une tribune écrasa sous ses yeux sa femme bien-aimée, et, dès cet instant, tout le cours de ses pensées se trouva changé. Comme un fou, il se mit à courir par les rues, vêtu de haillons; mais de son désespoir surgit, comme une fleur s'élevant de la boue, un enthousiasme religieux détaché de toute joie terrestre, et qui, en 1278, le conduisit enfin dans un couvent franciscain. Lui aussi, comme François, rejeta loin de lui tous ses biens, et se mit à prêcher au peuple étonné les sentiments qui débordaient de son cœur. Et l'on dit que, comme les Mineurs hésitaient à l'accueillir parmi eux, deux poèmes qu'il leur chanta les décidèrent à autoriser son entrée dans leur ordre.

L'un de ces poèmes, *Cur mundus militat sub vana gloria*, chante la fragilité de la gloire terrestre; l'autre, *Udite nova pazzia*, est le chant de victoire de l'âme affolée de Dieu, qui cherche son salut au pied de la croix. Pour la renonciation, la pénitence, et le mépris de soi-même, Jacopone va plus loin qu'il ne semble possible à un homme d'aller.

Aussi comprend-on que le relâchement de la règle franciscaine ait provoqué sa colère, et que, s'étant résolument mis du côté des *Zélateurs*, il ait salué avec joie l'élection de l'ermite Pierre de Morrone au pontificat, sous le nom de Célestin V :

Che farai, Pier da Morrone

Ci venuto al paragone.

Vederemo el lavorato

Che en cella ai contemplato.

Mais lorsque Célestin V, cinq mois après, renonça au pontificat, et y fut remplacé par Boniface VIII, Jacopone prit le parti des adversaires de celui-ci, des cardinaux Colonna, et, en conséquence, eut à subir la rancune du pape, qui,

et III, p. 87. Un manuscrit nouveau des *Poèmes* de Jacopone, provenant de la collection Hamilton, a été récemment acquis par la Bibliothèque de Berlin.

pour répondre aux terribles satires du moine-poète, le fit emprisonner en 1298.

Ceux qui, comme Ozanam, prétendent justifier Boniface VIII, s'efforcent d'excuser de leur mieux le pauvre Jacopone; mais ceux qui approuvent le sévère jugement de Dante sur ce pape ne peuvent qu'admirer le poète pour la merveilleuse hardiesse de son attitude en face du puissant pontife, et pour la constance avec laquelle il s'est tenu à son jugement : car, pendant que les Colonna se prosternaient aux pieds de Boniface pour implorer son pardon, Jacopone n'avait encore à l'adresse de celui-ci que des suppliques pleines de fierté; et l'année même du jubilé de 1300 se passa sans amener sa libération; ce n'est qu'après la mort de Boniface, en 1303, que les portes de son cachot lui furent ouvertes. Il vécut ses dernières années au couvent de Collazone, dans une intime amitié avec Jean d'Alvernia, et c'est là qu'il mourut en 1306. « Et l'on dit et croit que ce bienheureux Jacopone est mort d'amour pour le Christ, et que, sous l'excès de son amour, son cœur s'est rompu. Et comme, plusieurs années avant sa mort, on lui demandait pourquoi il ne cessait point de pleurer, il avait répondu qu'il pleurerait parce que l'amour n'était pas aimé. »

Ce fou sublime a été l'un des plus grands poètes de l'Italie. D'une nature passionnée et ardente, toujours prête à prendre feu, il a épanché ses émotions et ses rêves en une foule de chants, qui tantôt retentissent comme un puissant appel guerrier, et tantôt s'écoulent comme de tendres paroles d'amour. La douce harmonie de sa langue, directement empruntée au peuple, fait oublier ce que les formes qu'il emploie ont encore de raide et de primitif. Comme un torrent, cette langue se fraie sa voie par-dessus les rochers. Le naturel, la vérité du sentiment, produisent une impression merveilleusement nouvelle et saisissante, encore que l'on ait sans cesse à regretter les jeux de mots et les effets de rimes surannés, souvenirs de la langue des troubadours, dans tous les poèmes où Jacopone veut s'efforcer d'atteindre au grand style. Mais l'élément essentiel de sa poésie est son caractère tout sub-

jectif. C'est bien à ses impressions personnelles, aux luttes et aux victoires de son âme propre, que nous prenons intérêt en lisant ses vers. D'une conception du monde d'abord désespérée, puis profondément mélancolique, et pour qui la vie n'apparaît que comme une grande danse macabre, une aspiration s'élève, peu à peu, vers le soleil de l'amour éternel.

Que sont devenus, se demande-t-il dans un poème, tous les hommes qui ont été grands et magnifiques dans leur vie? Où est le noble Salomon, l'invincible Samson, le bel Absalon, l'aimable Jonathan, le puissant empereur César, le brillant Xerxès, l'éloquent Tullius, le savant Aristote? Tous, avec leurs richesses, leur puissance, leur sagesse, tous ont disparu en un seul clin d'œil! Aussi est-il insensé, celui qui attache son cœur aux choses de ce monde, au lieu de les mépriser. Le poème *O vita penosa* nous fait voir toute la vie humaine, depuis la naissance jusqu'à la mort. Dès l'entrée au monde, la plainte commence. Que de soucis l'enfant tient en réserve pour sa mère! Toute tremblante de froid, elle doit se relever la nuit pour nourrir son petit. Et celui-ci, dans son manque de raison, crie sans arrêt et sans nécessité : mais elle, dans l'angoisse de son cœur, s'imagine qu'il va mourir, et, tenant sa lampe dans sa main chancelante, cherche vainement à deviner la cause de ses cris et à lui porter secours. Puis viennent les pénibles années de l'étude, le contact du jeune homme avec ses camarades : et ce sont, pour les parents, de nouvelles sources de soucis ; et puis c'est le jeune homme lui-même qui se trouve forcé à peiner pour sa propre famille. Et voici la maladie qui arrive, et les comptes de médecin s'allongent à l'infini. Le caractère s'assombrit et se gâte, aucune saison ne paraît plus bonne ; les noires pensées empêchent de dormir de nuit en nuit. Et enfin approche la vieillesse, avec ses misères. Et tout cela, pourquoi? Pour être mangés par les vers! Jamais encore la vie n'avait été représentée ainsi, en images si effectives, d'une façon aussi absolument désespérée : c'est là le cri d'un homme touché à mort, qui se déchire lui-même pour pouvoir se satisfaire de la vue de son sang. Et si l'on veut savoir où

est née cette disposition d'âme à la fois ironique et pessimiste, qui a pris ensuite tant de place dans l'œuvre des poètes, c'est dans les poèmes de Jacopone que l'on trouvera une réponse à cette question.

Cette union mystique de l'âme avec Dieu, à laquelle Bonaventure arrivait par les voies sinueuses de la spéculation, Jacopone s'y élève par le seul élan de son cœur passionné. Et cette différence de point de vue ne l'empêche point de reprendre souvent les idées de Bonaventure, pour leur prêter, dans ses chants, une beauté nouvelle. L'échelle céleste, sur les degrés de laquelle se tiennent les vertus, le combat des vertus et des vices, les quatre luttes de l'âme, les cinq boucliers de la patience, et maintes autres images allégoriques, suffisent à Jacopone pour rendre présentes et sensibles des émotions dont le fond même ne saurait être exprimé. Des comparaisons saisissantes remplissent, en particulier, ceux de ses chants qui célèbrent la pauvreté : mais nous aurons à retrouver ces chants dans un autre chapitre, et nous verrons la traduction donnée par Giotto à ces mêmes images. D'autres fois, Jacopone trouve les paroles les plus simples et les plus émouvantes pour la vie terrestre du Christ, dans la contemplation de laquelle son tendre cœur se soulève et se reconforte ; et personne n'emprunte à la nature de plus touchantes images d'amour maternel, de douleur maternelle. Jamais, peut-être, aucun homme, si ce n'est François, n'a représenté avec autant de vie la carrière humaine du Christ et ses souffrances. Le *Stabat Mater dolorosa*, notamment, est connu de tous ; mais des poèmes comme ceux sur la *Naissance du Christ*, l'*Adoration des Mages*, sur les *Souffrances du Christ*, sur l'*Assomption de la Vierge*, méritent d'être cités au même rang que le *Stabat* ; ils sont allés ensuite de bouche en bouche, et sont devenus les chants favoris du peuple.

Le salut de cette vie, le poète le cherchait dans l'élan chaud de l'âme vers un bien supérieur et immuable. Et sa prière, du reste, a été pleinement exaucée : toute sa vie n'a été qu'un chant d'amour brûlant et pieux. Son âme est sortie victorieuse

de sa lutte avec le corps, ce valet du vice, et s'est conquis une vraie liberté dans la vertu.

Il n'est point certain que toute la série des poèmes contenus dans l'édition franciscaine soient vraiment de Jacopone. Un examen critique de ces poèmes n'a pas encore été pleinement achevé; mais Ozanam et Bartoli ont, justement, supposé que plusieurs d'entre eux ont pour auteurs d'autres poètes franciscains, tels que les frères Hugues Panziera de Prato, François de Fabriano, et Ange de Camerino, dont nous ne possédons, d'ailleurs, aucune œuvre authentique.

Comme nous l'avons vu, l'ensemble de la poésie franciscaine présente deux éléments caractéristiques : elle part d'une forte émotion individuelle, et c'est par des images sensibles qu'elle s'efforce de communiquer cette émotion au peuple. En cela, elle se rencontre avec la prédication franciscaine. Et dans toutes deux, dans la prédication comme dans la poésie, une conséquence nécessaire de ce contenu et de cet objet est la tendance de la pensée à revêtir une forme dramatique, afin de produire une impression plus vive. C'est cette introduction du drame qui prête une force incomparable aux sermons de Berthold de Ratisbonne et aux poèmes de Jacopone, et c'est elle aussi qui distingue l'art de Giotto de celui de ses devanciers. Aussi en vient-on irrésistiblement à se demander si les *Mystères*, dont la vogue a été grande en Italie au XIII^e siècle, ne doivent pas également leur origine aux Franciscains. La fête de Noël, organisée par François à Greccio, est déjà appelée par Salimbene, et très justement, « une représentation¹ ». Thomas de Celano raconte toutes les scènes de ce petit drame : comment François a lu l'Évangile, comment le peuple y a répondu par des chants, comment, ensuite, le saint s'est agenouillé devant la crèche, et comment il a pris l'Enfant divin dans ses bras. Voilà vraiment un mystère religieux, tout pareil à ceux que nous allons rencontrer plus tard : et certainement c'est le plus ancien dont nous trouvions trace en Italie. En France et en Allemagne, des

1. Salimbene, *Chronique*, p. 132.

représentations de ce genre avaient été déjà instituées précédemment : nous connaissons ainsi des *Mystères* en latin qui datent du XII^e siècle, et qui mettent en scène l'Adoration des Mages, le Massacre de Bethléem, la Résurrection du Christ, et son Apparition à Emmaüs, ou encore la parabole des Vierges folles et sages¹.

Or Ozanam a émis l'hypothèse que certains poèmes de Jacopone constituent les premiers essais du théâtre populaire italien : et notamment ceux de ses poèmes qui, destinés à certaines fêtes définies, contiennent des dialogues entre divers personnages. C'est ainsi qu'un *Dialogue sur le Pêché originel et la Rédemption* met déjà très nettement au premier plan l'élément dramatique. Les personnages sont le poète, la Justice, la Compassion, Dieu le Père, Dieu le Fils, un Ange, les Vertus, les Béatitudes, et l'Homme. Cependant, on peut se demander si, dès le vivant de Jacopone, il n'y a pas eu des mystères en langue populaire et si, notamment, les chants dramatiques des *Laudesi* n'étaient point destinés à être mis en scène. Mais, quoi qu'il en soit, les poèmes susdits de Jacopone n'en ont pas moins une très grande importance pour l'appréciation de la poésie franciscaine, dans le domaine propre du *mystère pieux*². Il me paraît absolument vraisemblable que c'est aux Frères Mineurs qu'ont été dues les représentations ecclésiastiques de la *Passion* et de la *Résurrection du Christ* qui ont eulieu à Pra della Valle, dans les environs de Padoue, en 1243, et qui ont été suivies d'autres semblables à Trévise, en 1261, à Rome, en 1264, à Cividale, en 1298 et 1304, à Florence, dans cette même année 1304, toujours avec la collaboration et sous l'inspiration des moines mendiants³.

L'hypothèse de l'origine franciscaine des *Mystères* en Italie est encore confirmée par le livre fameux des *Meditationes Vitæ Christi*, attribué à Bonaventure, et qui, de même que les

1. Conf. Klein, *Gesch. der ital. Dramas*, Leipzig, 1866, vol. I, p. 12 et suiv.

2. Tiraboschi et Ebert sont cependant d'avis que tous les *Mystères* du XIII^e siècle étaient encore en langue latine.

3. Conf. Ebert, *Studien zur Gesch. der Mittelal. Dramas*, dans le *Jahrb. f. rom. u. engl. Litt.*, 1864, vol. V, pp. 51 et suiv. ; Klein, *op. cit.*, pp. 153 et suiv.

Mystères, raconte les événements de la vie du Christ avec mille détails précis et une mise au point toute dramatique ¹. Ce livre, en vérité, n'est probablement pas l'œuvre de Bonaventure lui-même; mais certainement il a eu pour auteur un Franciscain, et la conception religieuse qui s'y trouve est toute franciscaine. Jacopone de Todi a connu et utilisé cet ouvrage, dont la popularité dans toute l'Italie a presque égalé celle de la *Légende Dorée*; et il n'est point douteux que, à côté de lui, bien d'autres poètes et dramaturges l'ont connu aussi. D'autre part, l'introduction du livre se rattache aux écrits de saint Bernard de Clairvaux. Elle met en scène le conflit entre la Pitié et la Justice, entre la Vérité et la Paix, devant le Trône de Dieu; et le conflit est tranché en faveur de l'œuvre de rédemption du Christ : sujets que nous voyons traités déjà dans les *Moralités* des anciens troubadours, par exemple de Guillaume Herman et d'Étienne Langton, archevêque de Cantorbéry ². Après quoi l'auteur des *Meditationes* insiste, avec une préférence marquée, sur la description minutieuse de la jeunesse du Christ et de sa Passion, en introduisant dans son récit, à côté de la personne de Jésus, les figures de Marie, de Madeleine, et des autres disciples. Au fond, même, ce n'est point le Christ, mais la Vierge, qui joue le rôle principal : ses joies et ses douleurs, ce qu'elle a fait et ce qu'elle a dit, toujours c'est là ce qui nous apparaît au premier plan. Et nous retrouvons une prédominance toute pareille du rôle du Maître, une extension toute pareille des récits évangéliques, une manière toute pareille d'en dégager la signification sentimentale, dans les plus anciens des Mystères dramatiques en langue italienne que nous possédions. Ces mystères, intitulés *Devozione del Giovedì Santo* et *Devozione del Venerdì Santo*, ont pour sujet la Passion, et ne peuvent pas être postérieurs à la seconde moitié du xiv^e siècle ³. Ils se rattachent encore si évidemment au culte que, sans aucun doute,

1. Bonav. éd. Peltier, vol. XII, pp. 509 et suiv.

2. Voy. De la Rue, *Essais historiques sur les Bardes et les Trouvères*, Caen, 1834, II, p. 52 et III, p. 10.

3. Ils ont été publiés dans l'ouvrage de Palermo, *I Manoscritti Palatini di Firenze*, Florence, 1860, vol. II, pp. 272 et suiv.

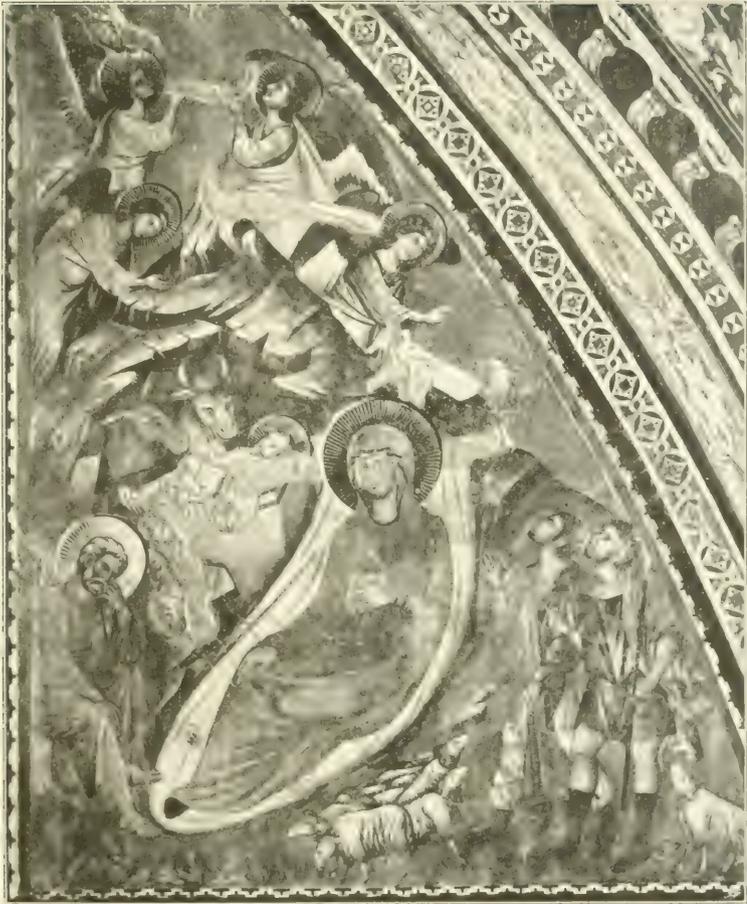
ils ont dû être représentés dans l'intérieur de l'église. La scène avait lieu dans la nef centrale, avec des compartiments divers pour les divers endroits de l'action. Le chœur était censé exprimer Jérusalem. Et ces mystères nous montrent que leur genre, au moment de leur rédaction, était déjà régulièrement établi avec des règles propres, car l'auteur, dans ses indications de jeux de scène, ajoute souvent : « Comme à l'ordinaire », ou « Comme l'on sait ». Un prêtre lit l'Évangile, et, de phrase en phrase, la représentation l'interrompt pour mettre en scène les paroles qu'il vient de lire. Mais nous aurons encore à revenir sur cette adaptation poétique de la Légende chrétienne, lorsque nous parlerons de ses rapports avec les arts plastiques. Ici, qu'il nous suffise de signaler les rapports, mais très importants, qui relie ces *Devozioni* au livre des *Meditationes*. Dans un autre mystère, dont l'auteur est « un moine qui s'est donné au service de Dieu », mystère expressément destiné à être représenté dans un couvent¹, le sujet est l'histoire d'un jeune homme qui abandonne ses parents sans l'ombre de regret, et qui est initié, par un vieil ermite, à la vie solitaire du renoncement.

Mais ces quelques ouvrages qui se sont conservés jusqu'à nous ne nous permettent point de définir exactement quelle part l'ordre franciscain a prise au développement des mystères; nous voyons seulement qu'il a très activement contribué à leur introduction en Italie. Aussi bien les représentations à l'intérieur des églises nous apparaissent-elles comme entièrement conformes à l'esprit de François et de son ordre.

C'est dans les chants de Jacopone que la poésie franciscaine a atteint son expression la plus haute. Et le poète de Todi composait ses derniers chants au moment où Dante, loin de sa chère patrie florentine, créait sa *Divine Comédie*. On a plusieurs fois affirmé que cette œuvre gigantesque était, elle aussi, un chant franciscain²; et, encore que cette affirmation

1. Également reproduit dans l'ouvrage de Palermo, vol. II, pp. 337 et suiv.

2. Dans une étude sur *saint François, Dante, et Giotto*, donnée à la *Nuova Antologia* en 1881, G. Mestica réduit à sa juste mesure l'influence exercée sur Dante par l'ordre et l'esprit franciscains.



ÉCOLE DE CIMABUE — LA NAISSANCE.
Assise, l'abbé supérieur.

soit sans doute excessive, elle ne laisse point de contenir beaucoup de vérité. C'est bien l'enthousiasme religieux, tel qu'il a été provoqué par François, qui nous a valu ce chant sublime en l'honneur de l'Amour céleste. Les deux éléments, sensuel et mystique, que nous avons rencontrés dans les prédications et les poèmes franciscains, se retrouvent dans l'œuvre de Dante, renforcés et transfigurés par ce puissant génie ; et par là même s'explique qu'une œuvre aussi profonde ait acquis une popularité aussi rapide et aussi immense. Certes, Dante doit beaucoup à Thomas d'Aquin : c'est à lui qu'il doit sa conception générale du monde, et tout le fond philosophique de son œuvre ; mais l'esprit de cette œuvre, et le langage de l'Amour divin tel que nous l'y entendons, Dante ne les doit qu'à Bonaventure. Chez lui se rencontrent les deux courants de la poésie italienne au XIII^e siècle : le courant philosophique des troubadours, et le courant mystique des Franciscains ; mais comme ce dernier courant était le plus fort et le plus spontané, c'est lui qui a prêté à la *Divine Comédie* son véritable contenu artistique et humain. Et Jacopone de Todi aurait infiniment plus de droit que Guido Cavalcanti à être nommé le précurseur de Dante ; l'œuvre de celui-ci a été le couronnement de tout l'effort séculaire de la poésie franciscaine.

Ces brèves analyses nous ont appris comment la prédication et la poésie de l'ordre nouveau ont, toutes deux, fait usage des mêmes moyens, pour éveiller dans le peuple une religiosité puissante et durable. Mais il est très vraisemblable qu'un troisième art, la musique, s'est ajouté à ces deux-là, pour les compléter. Encore que nous ne soyons pas en état de déterminer exactement les progrès que la musique a dus à l'ordre franciscain, aucun autre art, assurément, n'était mieux fait qu'elle pour traduire l'enthousiasme sentimental de François et de ses successeurs. C'est par le chant que François aimait le mieux exprimer son amour pour Dieu et pour la nature ; ses émotions les plus profondes s'épanchaient en musique. Et

l'un des récits de Celano nous révèle combien son oreille était sensible au charme des sons.

Pendant le temps où il demeurait près de Rieti pour la guérison de ses yeux, il appela un de ses compagnons qui, dans sa vie mondaine, avait été cithariste, et lui dit : « Frère, les fils de ce monde ne comprennent point les mystères divins ; car ces instruments de musique qui, jadis, avaient été destinés aux louanges de Dieu, voici que la badauderie humaine les emploie à une satisfaction toute sensuelle des oreilles ! Je voudrais, mon frère, que tu te procurasses secrètement une cithare, et que tu l'apportasses ici pour soulager mon pauvre corps de malade par un beau chant. » A quoi le frère répondit : « J'ai honte de faire ainsi, père, de crainte que les gens ne prennent mal la chose et ne croient que j'ai été conduit à cela par ma légèreté ! » Sur quoi le saint : « Soit, frère, renonçons à ce projet ! Il est bon de renoncer à beaucoup de choses, afin d'éviter de nuire à la bonne opinion d'autrui ! » Mais la nuit suivante, comme le saint homme veillait et méditait sur Dieu, voici que, tout à coup, une cithare résonna avec une harmonie merveilleuse et les mélodies les plus douces, sans que l'on pût voir personne qui en jouât ; mais le changement d'intensité dans la musique faisait sentir que les citharistes invisibles allaient et venaient. Et lorsque François, après avoir écouté, ramena de nouveau son esprit vers Dieu, cette douce musique le remplit d'un tel ravissement qu'il crut avoir quitté la terre ¹.

De même que la poésie des Franciscains, leur musique formait un contraste marqué avec la musique des troubadours. Salimbene nous apprend avec quelle ardeur la musique était cultivée dans les couvents. Il nous cite, comme un maître éminent dans cet art, un certain frère André de Pise, homme richement doué, qui avait été son professeur de chant, et qui était devenu ensuite « ministre » en Grèce. « Il s'entendait à écrire, à enluminer, à écrire des notes de musique, à inventer les chants les plus beaux et les plus consolants, à moduler en perfection, aussi bien pour les *fracti* que pour les *firmi*. Lui-même était un chanteur admirable. Il avait une voix si puissante et si harmonieuse qu'il remplissait d'elle le chœur tout entier. Et il jouait aussi d'un violon qui était très haut et clair, et doux, et tendre, et agréable par delà toute mesure ². » Ce maître, d'après Salimbene, a composé nombre de « canti-

1. Cel., 2^e Leg., III, 66, pp. 186 et suiv. ; Bonav., V, p. 756.

2. Salimbene, *Chron.*, p. 64.

lènes » et de « séquences », et le chroniqueur nous en cite même quelques-unes.

Un autre chanteur et compositeur éminent était un certain frère Vita de Lucques, qui, pareillement, en 1239, avait donné des leçons à Salimbene. « Il était le meilleur chanteur du monde en son temps, et pour les deux chants, le *firmus* et le *fractus*. Il avait une voix charmante et fine, qui était un délice à l'entendre. Il chantait devant les évêques, les archevêques, les cardinaux et le Pape, qui tous l'écoutaient avec plaisir. Et lorsque quelqu'un parlait pendant que frère Vita chantait, aussitôt l'on entendait rappeler ces mots de l'Ecclésiastique : *Non impedias musicam!* ou, parfois, lorsqu'un rossignol ou une fauvette chantait dans un buisson, l'oiseau se taisait dès que le frère Vita se mettait à chanter, et l'écoutait curieusement, sans bouger de place, et reprenait son chant quand il avait fini; et ainsi tous deux se répondaient, et rien n'était plus réjouissant et plus doux que leurs voix... Sa mère et ses sœurs étaient aussi d'excellentes chanteuses. C'est lui qui a fait cette séquence *Ave Mundi Spes Maria*, aussi bien les paroles que le chant; et il a fait encore maintes « cantilènes » en chant *méloditus*, autrement dit *fractus*, qui ont été un plaisir infini pour tous les savants en musique ¹. » Salimbene mentionne encore d'autres chanteurs de talent : un frère Johannin de Ollis ², un frère Guidolin-Janvier de Parme ³, etc.

Mais, au reste, les poèmes et les chansons des Franciscains suffisent à nous révéler quel amour de la musique régnait dans les couvents de l'ordre : toujours, lorsqu'il s'agit de chanter les joies du ciel, les poètes célèbrent la douceur ineffable de la musique des Anges. Les âmes parvenues à la communauté avec le Christ ne connaissent qu'un moyen d'exprimer leur bonheur : elles adorent le Christ en chantant et dansant. Dans

1. Salimbene, *op. cit.*, pp. 64 et suiv.

2. Salimb., p. 128 : *Biene sciebat musicam et bone cantabat.*

3. Salimb., p. 318 : *Optime cantabat in cantu melodiato, id est cantu fracto, et de cantu firmo melius cantabat quam vocem haberet, quia valde gracilem vocem habebat.*

toutes les descriptions écrites ou peintes du Paradis, du Jugement dernier, de l'Assomption et du Couronnement de la Vierge, en un mot des fêtes célestes, nous voyons figurer des anges chantant, jouant et dansant. En outre, l'énorme richesse de précieux manuscrits musicaux que conservent les archives de la basilique d'Assise, prouve assez en quel honneur la musique y a toujours été tenue. Aujourd'hui encore, l'image de François apparaît toute vivante devant nous lorsque, dans la basilique, l'orgue commence à jouer et que les vagues du chœur flottent sous les puissantes voûtes sombres. C'est dans ces moments-là seulement que la pensée, plongée dans un rêve créateur, aperçoit pleinement ce que François a donné au monde par sa conception toute sentimentale, tout intime et toute brûlante, de la foi chrétienne. A l'appel enchanté de ce mendiant, dans une lumière de printemps éternel, l'humanité chrétienne a vu surgir un royaume éclatant de beauté.

CHAPITRE III

LA FORME NOUVELLE DONNÉE, DANS LES ARTS PLASTIQUES, AUX REPRÉSENTATIONS CHRÉTIENNES

I. — LA VIE DU CHRIST.

Il ne peut, naturellement, s'agir ici que d'une esquisse sommaire, et non pas d'une description complète, de la forme nouvelle donnée aux sujets bibliques par les premiers artistes toscans, sous l'influence des conceptions et des sentiments franciscains. Notre connaissance des arts plastiques au moyen âge est encore trop incomplète, et les critiques se sont trop peu efforcés de réunir les diverses œuvres traitant des mêmes sujets, pour que, dans nombre de cas, on puisse définir avec certitude la naissance et le développement des différents motifs chez les différents maîtres¹. Ce qui est sûr, c'est qu'une évolution historique régulière et continue s'est produite dès le xi^e siècle, bien avant l'apparition des Pisani et de Giotto, au lieu de la stagnation complète que l'on a trop facilement prêtée à l'art byzantin de cette période. Et il n'est pas moins certain que, par la suite, chaque race italienne a manifesté, dans son art, des tendances propres. Dès le xiii^e siècle, la Toscane et Rome, chacune de son côté, nous laissent voir les

1. De plus en plus, la certitude s'impose que l'ouvrage *Les Peintures du mont Athos*, publié par Didron et Schaffer, qui ne nous offre pas une source très sûre pour l'iconographie de la première période du Moyen Âge. On y trouve bon nombre de motifs qui ne datent sûrement que du xv^e siècle, et qui, à cette période, ne se rencontrent encore qu'en Occident. — Conf. Bayet dans la *Revue Archéol.* de mai et juin 1884, et H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*.

commencements de tendances locales très marquées, quant au style. Plus tard les particularités individuelles se font sentir de plus en plus, et surtout d'abord, comme nous l'avons dit, dans des sujets tout nouveaux, tels que la *Légende de saint François*. Mais, d'autre part, on ne saurait nier que, jusque dans la première moitié du XIII^e siècle, les représentations de la Vierge, du Christ, des grandes histoires bibliques, attestent encore une foule de traditions immuables, qui pèsent lourdement sur l'artiste, entravant sa liberté aussi bien pour le dessin que pour la composition. Ce n'est que très lentement que les arts parviennent à se délivrer de cette contrainte. Ainsi Nicolas de Pise, tout en créant des formes nouvelles inspirées de l'antique, suit encore, dans l'arrangement de ses figures, les coutumes anciennes, et ne révèle son génie de composition que dans certains détails particuliers. Même le fort génie de Cimabue ne parvient pas à briser le moule byzantin, et se borne à lui prêter une vigueur et un naturel merveilleux. C'est à Giotto et à Jean de Pise qu'il est réservé de transporter, dans les œuvres d'art, les nouvelles conceptions religieuses, tout humaines et sentimentales, des poètes et prédicateurs franciscains. Ayant créé d'abord une représentation de la légende franciscaine, et ayant puisé dans cette étude une force et une sûreté incomparables, Giotto dessine ensuite d'une manière toute nouvelle, infiniment franche, vivante et audacieuse, sur les murs de l'Arena de Padoue, les sujets du Nouveau Testament. Désormais, les traditions byzantines sont remplacées par un sentiment tout-puissant de la nature, conforme à l'esprit du temps.

Les pages suivantes seront consacrées à une comparaison des diverses représentations des vies du Christ et de la Vierge, telles que les ont conçues Giotto et son école, comme aussi les peintres siennois du XIV^e siècle, avec la forme donnée à ces sujets par la poésie franciscaine. Mais, avant tout, je dois déclarer que je ne prétends nullement que les œuvres d'art en question aient été directement inspirées par les passages littéraires que je vais en rapprocher : ma thèse est seulement

que les artistes ont subi l'influence des conceptions générales répandues alors, dans le peuple, par les poètes et les prédicateurs des ordres mendiants.

1. — *L'enfance du Christ*

I. L'ANNONCIATION. — Les très nombreuses représentations anciennes de ce sujet nous montrent, le plus souvent, Marie, assise ou debout sous un portique, recevant la salutation de l'ange Gabriel, qui s'avance de la gauche ou s'agenouille devant elle. Dans la fresque de l'Arena, pour la première fois, Marie, de même que l'Ange, nous est montrée agenouillée et plongée dans un recueillement pieux. La scène nous est décrite avec détail dans les *Meditationes*. Gabriel ayant reçu de Dieu sa mission, accourt auprès de Marie et lui transmet son message. Marie, effrayée d'abord, reste silencieuse, puis demande, avec une expression de doute, comment un tel prodige peut se produire.

Et vois maintenant comme l'ange la renseigne soigneusement et sagement, et comme il dispose ses paroles, en même temps qu'il s'incline devant sa maîtresse, respectueusement, avec un visage doux et joyeux, et comme il s'empresse de prendre en considération la parole de Marie, pour y répondre convenablement, afin d'exécuter ainsi la volonté de son maître ! Et comme la Vierge, humble et timide, le visage tout confus, surprise par l'ange, comprend enfin la vérité du message qui lui est transmis, voici qu'elle plie les genoux et qu'elle joint les mains, en disant : *Fiat mihi secundum verbum tuum!* Sur quoi Gabriel, qui était également à genoux, se relève, s'incline devant elle, et disparaît¹.

C'est ce dernier moment qu'a représenté Giotto ; mais le moment antérieur, celui où Marie, pleine de bonté et de crainte, paraît vouloir se recueillir en soi-même, nous le trouvons représenté, et d'une manière toute conforme au récit des *Meditationes*, dans le touchant tableau de Simone

1. *Meditationes Vita Christi*, dans les *Opera* de Bonaventure, éd. Peltier, vol. XII, chap. iv, p. 515.

Martini et de Lippo Memmi, au musée des Offices (pl. 9 et 10). Pareillement, le célèbre tableau d'Ambroise Lorenzetti, à Sienne, nous montre un sentiment très profond et une conception infiniment poétique : ici encore, comme dans le tableau des Offices, le messager céleste a la tête ornée d'une élégante couronne. Mais, depuis Giotto, le nombre grandit sans cesse des représentations de ce sujet où Marie nous apparaît agenouillée.

2. LA VISITATION. — De cette rencontre, les *Meditationes* nous apprennent seulement que les deux femmes se sont embrassées ; mais elles décrivent en détail le séjour de Joseph et de Marie chez Zacharie et Élisabeth, en se conformant, d'ailleurs, sur ce point, au récit de la *Légende Dorée*. Marie se met au service de son amie, et, lorsque Jean est né, le soulève de terre. Infiniment plus riche est la représentation que nous trouvons de ce sujet dans la chaire de Nicolas de Pise, à Sienne, et dans la fresque de Giotto à Padoue. Ces deux artistes, comme aussi André de Pise, sur la porte du baptistère, donnent un nombreux cortège de femmes aux deux héroïnes de la scène, qui étaient figurées seules dans les représentations plus anciennes, — addition de comparses qui s'explique, sans doute, simplement par le désir d'animer le fond de la scène.

3. LA NATIVITÉ. — Les *Meditationes* nous racontent ce sujet d'après la vision qu'en a eue un Franciscain :

Mais lorsque vint l'heure de l'enfantement, vers minuit, le jour du Seigneur, Marie se souleva et s'appuya contre une colonne qui se trouvait là : mais Joseph restait assis, tristement, songeant peut-être à l'impossibilité où il était de se procurer les choses indispensables. Enfin il se leva, lui aussi, prit du foin dans la crèche, et le jeta devant les pieds de la Vierge, puis se retourna d'un autre côté ; et c'est alors que le Fils de Dieu sortit du sein de sa mère... Et aussitôt la mère se pencha sur lui, le souleva et l'embrassa, pleine d'un doux amour, et le pressa sur sa poitrine, puis elle l'enveloppa dans le voile qui lui couvrait la tête, et le déposa dans la crèche. Alors le bœuf et l'âne, pliant les genoux, passèrent leurs museaux par-dessus la cloison de la crèche, et soufflèrent sur l'enfant, comme s'ils comprenaient qu'un enfant aussi pauvrement couvert, par un aussi grand froid, avait besoin d'être réchauffé.



GIOTTO. — LA NATAVITÀ. (Padova, S. Maria dell'Assunzione.)

Cependant la mère, s'étant agenouillée, pria et disait, rendant grâces à Dieu : « Je te remercie, Seigneur et Père, de ce que tu m'as donné ton fils, et je t'invoque, Dieu Éternel, et toi aussi, Dieu vivant, qui es mon fils ! » Joseph, à son tour, adora l'Enfant de la même manière, puis il prit le bât de l'âne, et en retira un coussin de laine, et le posa près de la crèche, afin que Marie pût s'y étendre ; et Marie s'étendit sur ce coussin, et plaça le bât sous son coude ; et ainsi elle resta, la maîtresse du monde, tenant toujours ses yeux fixés sur la crèche, et tout son cœur tendrement tourné vers son Fils chéri... Et lorsque, ainsi, le Sauveur fut né, les troupes des anges, qui étaient là, adorèrent leur Seigneur, puis allèrent auprès des bergers, qui se trouvaient dans les environs, peut-être à une lieue de là, et ils leur annoncèrent la naissance, comme aussi l'endroit. Après quoi, avec des chants de louanges et de joie, ils remontèrent au ciel, pour annoncer la même nouvelle à leurs compagnons. Alors, tous les chœurs célestes, après avoir célébré une grande fête, et chanté les louanges de Dieu le Père et l'avoir remercié, descendirent, sans exception aucune, un chœur après l'autre, pour voir le visage de son Seigneur et Dieu. Et vinrent aussi les bergers, et ils adorèrent l'Enfant en répétant ce qu'ils avaient appris des anges. Mais la mère gardait sagement dans son cœur tout ce que l'on disait de son fils, et les bergers s'en allèrent tout remplis de joie. Et toi aussi, penche le genou et prie le Seigneur ton Dieu, et puis sa sainte mère, et ne manque pas à saluer avec respect le saint vieillard Joseph !

Ce n'est que très lentement que les artistes sont parvenus à donner à cette scène intime sa forme complète et définitive (pl. 11). Combien la vieille tradition restait forte encore, c'est ce que nous montrent les œuvres de Giotto, qui, pour l'essentiel, s'y conforment pleinement. Suivant ces traditions, la *Nativité* était toujours liée avec l'*Annonce aux bergers*, ce qui donnait à la composition quelque chose de tassé et de désordonné. A mi-hauteur d'une montagne, on voyait Marie couchée ou parfois assise, et derrière elle, la crèche portant l'Enfant, que contemplant l'âne et le bœuf. D'un côté, deux femmes baignaient l'enfant ; de l'autre était assis Joseph, endormi. D'autre part, toujours au flanc de la montagne, des bergers étaient debout, considérant avec surprise les anges qui leur annonçaient la nouvelle. Il était tout à fait rare que

1. *Medvi.*, chap. VII, pp. 519 et suiv.

la mère fût représentée s'occupant de l'enfant. Or c'est précisément dans la mère et l'enfant que l'art moderne, de même que la poésie franciscaine, a cherché le centre véritable de l'action. La scène accessoire des femmes baignant l'Enfant a disparu, probablement sous l'influence de la croyance, de plus en plus répandue, à l'Immaculée Conception de Marie¹. Nicolas de Pise, dans sa chaire de Pise, s'en tenait encore à la tradition ancienne; mais déjà Jean de Pise, dans ses chaires de Pise et de Pistoie, donnait beaucoup de vie à l'attitude de la Vierge, en lui faisant recouvrir d'un voile l'Enfant, étendu dans la crèche; et c'est là un motif que l'on retrouve dans la peinture d'Orcagna à l'église Or san Michele. Giotto, à Padoue (pl. 12), a conservé l'une des femmes de la tradition: cette femme se tient auprès de la Vierge, qui reste encore étendue à la manière ancienne, mais qui déjà s'occupe tendrement de l'Enfant. Joseph endormi, les bergers et l'ange sur la droite, tout cela est conservé de l'ancien modèle. Dans la fresque de l'Église Inférieure d'Assise, la scène a une apparence encore plus archaïque: les bergers, le bain de l'Enfant, tout y rappelle le vieux type: l'esprit nouveau n'apparaît que dans l'attitude de Marie, qui tient dans ses bras l'Enfant et le considère tendrement. Taddeo Gaddi, dans ses fresques de Santa Croce à Florence, fait un pas de plus. Il nous montre Marie assise sous une hutte, d'ailleurs figurée déjà par Giotto, et serrant l'Enfant contre sa poitrine. Joseph est assis près d'elle, et paraît plongé dans de tristes pensées, ce qui rappelle le récit des *Meditationes*. Un berger, grimpé sur le rocher, considère la scène, et deux anges flottent dans le haut. La représentation est toute pareille dans un petit tableau de Taddeo au musée de Berlin, et, au même musée, dans un tableau de Bernard de Florence, où la mère est figurée allaitant l'Enfant. Giotto, ou tel autre élève de Giotto qui a peint la chapelle des Strozzi à Sainte-Marie-Nouvelle, a représenté Marie

1. Voy., sur ce motif dans la représentation de la Nativité: Didron, *Manuel d'Iconographie chrétienne*. — Le motif paraît remonter à une légende de Siméon Metaphraste.

assise, en prière, à côté de la crèche. Sur une montagne, à la manière habituelle, flottent des anges, dont quelques-uns apparaissent aux bergers, qui se tiennent à gauche. Même figuration dans le grand tableau attribué à Orcagna, à la National Gallery de Londres, et qui provient de Saint-Pierre-Majeur de Florence. Vers la fin du xiv^e siècle, un nouveau progrès se manifeste dans la conception de la scène : Marie nous est montrée agenouillée, adorant l'Enfant nu, pendant que Joseph s'approche, adorant aussi. Ce motif apparaît, pour la première fois, dans un des petits tableaux de Taddeo Gaddi, à l'Académie de Florence. Je le retrouve ensuite, dans le même musée, sur la prédelle du grand rétable de Bernardo Daddi, sur une fresque du Prete Ilario dans le chœur de la cathédrale d'Orvieto, et sur la prédelle de l'*Annunciation* peinte à fresque par un continuateur de Simone Martini, à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence. Plus tard, la même composition est reprise par Masolino, dans sa fresque de Castiglione d'Olonna, par Lorenzo Monaco dans un de ses petits tableaux de la dernière salle du fond, à l'Académie de Florence, et par le même peintre dans son beau tableau de San Giovanni dei Cavalieri, également à Florence. Hettner a soutenu, mais à tort, que cette composition avait été imaginée pour la première fois par Gentile da Fabriano, dans la prédelle de son *Adoration des Mages*, à l'Académie de Florence ¹.

Chose curieuse, le *livre de peinture* du Mont Athos décrit le sujet en ces termes : « Marie, agenouillée, dépose l'enfant dans la crèche » ; mais aucune des figurations anciennes ne répond à ce texte. En tout cas, cette manière de traiter le motif est déjà tout à fait commune à Florence dès 1400 ; nous la voyons, en particulier, admirablement employée par Filippo Lippi et par Luca della Robbia ². Maintenant, les Bergers, eux aussi, sont en prière devant l'En-

1. Hettner, *Kleine Schriften*, p. 319.

2. Luca della Robbia doit avoir subi tout particulièrement l'influence de Jacopone car la Bibliothèque Nationale de Paris possède un manuscrit des Poèmes de Jacopone qui a appartenu au sculpteur florentin.

fant, et ainsi l'unité de la composition se trouve enfin pleinement réalisée. Ce n'est qu'à partir de ce moment que les représentations de la *Nativité* expriment, dans toute sa pureté, ce mélange d'amour maternel et d'humble adoration que, longtemps auparavant, la pieuse imagination de Jacopone a introduit dans la poésie franciscaine.

Et si l'on compare les chants de Jacopone avec les œuvres d'art représentant la *Nativité*, on se convainc une fois de plus de ce fait certain, que révèle déjà l'étude du développement historique de l'art grec, que les arts plastiques ont besoin de beaucoup plus de temps, pour traduire fidèlement les conceptions religieuses d'une époque, que l'art de la poésie : mais nous voyons aussi, d'autre part, que c'est la poésie qui dirige plus ou moins directement l'invention artistique. Ainsi, dans les cas précédents, les représentations peintes de la *Nativité* nous font voir deux détails que les poètes, en général, nous expliquent : Joseph est représenté tout triste et pensif, parce qu'il a compassion de la mère et de l'Enfant, mais ne peut rien faire pour leur venir en aide; et les animaux étendent leurs museaux jusque tout auprès de l'Enfant divin, parce que, dans leur pitié, ils cherchent à le réchauffer.

4. L'ADORATION DES MAGES. — Déjà Hettner a signalé la grande influence qu'a eue la poésie franciscaine sur la figuration pittoresque de ce sujet¹. L'élément nouveau, dans cette représentation, consiste en ceci, que, tandis que les artistes anciens montraient les trois rois accourant vers l'Enfant, désormais le rapport entre le Christ et ses adorateurs est devenu plus intime, à tel point que le premier des rois mages nous est montré baisant le pied de l'Enfant. En même temps, les artistes commencent à comprendre quelle riche matière leur est ouverte, par la suite fastueuse de ces rois exotiques. Mais le baiser du pied de l'Enfant joue un rôle tout particulier dans la description minutieuse de la scène, telle que nous la lisons dans les *Meditationes* :

1. *Op. cit.*, p. 319.

Ainsi ces trois rois sont arrivés avec une grande foule et une suite princière ; et les voici maintenant devant cette cabane où le Seigneur Jésus est né ! Marie entend le bruit de leur arrivée, et se hâte de serrer l'Enfant contre son sein. Les rois s'avancent dans la cabane, plient le genou et, pieusement, invoquent l'Enfant divin ; ils l'honorent comme roi et l'invoquent comme Dieu. Vois combien grande est leur foi ! Donc, ils s'agenouillent devant lui, s'entretiennent avec la Vierge, que ce soit par un interprète ou directement : car il ne faut pas oublier que c'étaient des savants, et qui, peut-être, comprenaient la langue hébraïque. Ils interrogent la Mère sur tout ce qui concerne l'Enfant, et la Mère leur raconte tout, et ils croient tout ce qu'elle leur dit. Regardeles bien, car leur attitude et leurs propos sont pleins de politesse et de vénération ! Et regarde aussi la Vierge, car elle est toute confuse dans ses paroles, et parle avec les yeux baissés ; ne trouvant point de vanité ni à parler ni à être vue. Cependant, le Seigneur lui a donné la force nécessaire dans cette grande tâche, car ces rois représentaient l'ensemble de l'Église des païens. Et considère aussi l'Enfant Jésus : il ne parle pas encore, mais il regarde avec bienveillance ses visiteurs, et ceux-ci se réjouissent infiniment de le voir, se sentant tout instruits et éclairés par la contemplation de son visage terrestre et réconfortés aussi par le spectacle de son corps, car l'Enfant Jésus était plus beau que tous les fils des hommes. Enfin, lorsqu'ils ont reçu une grande consolation, ces rois lui offrent de l'or, de l'encens et de la myrrhe, ouvrent leurs trésors et les lui présentent, étendant aux pieds du Seigneur Jésus les draps ou les tapis précieux. Après quoi, voici qu'ils baissent les pieds de l'Enfant, pleins de respect et de dévotion ! Et qui nous empêche de croire que cet Enfant, d'une sagesse divine, pour les mieux réjouir et pour les mieux attacher tendrement à lui, leur a aussi donné ses mains à baiser ? Oui, et il les a bénis du signe de la croix. Et alors ces visiteurs, en s'inclinant encore, ont pris congé de lui et s'en sont retournés dans leur pays avec une grande joie¹.

Le baisement des pieds de l'Enfant a été représenté pour la première fois par Nicolas de Pise, dans sa chaire de Sienne, tandis que, dans sa chaire de Pise, les anges se bornaient encore à offrir leurs présents. Après lui, Jean de Pise, dans les chaires de Pise et de Pistoie, a repris le même motif, comme aussi Giotto, dans son admirable fresque de Padoue, où, à côté de Marie, de Joseph, et d'un ange recevant les présents, un

1. *Medit.*, chap. ix, pp. 522 et suiv. — L'auteur ajoute que la Vierge n'a pas manqué de donner aux pauvres les présents des Mages, et que le Christ a reçu ces présents comme une aumône, pour affirmer sa pauvreté : encore deux idées bien profondément franciscaines. — Conf. aussi la *Légende Dorée*, de Jacques de Voragine, trad. Wyzewa, pp. 73 et suiv.

serviteur nous est montré derrière les mages, avec deux chameaux. Les fresques de l'Église Inférieure d'Assise nous font voir déjà une suite plus nombreuse, et nous y voyons le Christ bénissant le roi qui lui baise les pieds (pl. 13). Ensuite, c'est Taddeo Gaddi qui, à Santa Croce, reprend le même motif; et désormais nous le retrouvons universellement. Il n'est pas impossible, d'ailleurs, que des représentations dramatiques comme celle qui a été organisée par les Dominicains à Milan, en 1336, aient contribué à inspirer les peintres, qui ont souvent donné à la scène de l'Adoration des Mages une richesse de figures extraordinaire : ainsi Gentile, dans son tableau de l'Académie de Florence (pl. 14), Alvisé Vivarini et Pisanello dans leurs tableaux de Berlin, etc.¹.

5. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. — Au quatorzième jour, nous racontent les *Meditationes*, les parents se sont rendus au Temple de Jérusalem avec l'Enfant. Alors Siméon est arrivé, a reconnu le Christ dans son génie prophétique, et, s'agenouillant devant lui, l'a imploré. Sur quoi l'Enfant l'a béni et s'est penché vers lui en regardant sa mère, comme s'il lui demandait qu'elle le remit entre les bras de ce vieillard. Et Marie le tendit à Siméon. Alors celui-ci, tout joyeux et fier de tenir l'Enfant divin dans ses bras, se releva, loua Dieu, et dit : « Maintenant, tu peux renvoyer en paix ton serviteur, etc... » Et il prophétisa les souffrances du Christ. Et voici qu'arriva également la prophétesse Anne, qui l'implora aussi, et parla de lui de la même façon. Et Marie, s'étonnant de tout cela, conserva tout dans son cœur. Alors l'Enfant Jésus étendit ses bras vers sa mère, et revint vers elle. Après quoi, ils allèrent en procession vers l'autel : en tête marchaient les deux vénérables vieillards, Joseph et Siméon, se tenant par la main et chantant des psaumes avec une joie infinie; derrière eux venait la mère, portant le Seigneur Jésus, et Anne l'accompagnait, se tenant sur le côté. Et lorsque tous furent arrivés à l'autel, la mère s'agenouilla pieusement et présenta son fils bien-aimé à son Père divin, en disant : « Reçois, Père Céleste, ton Fils unique, que je te présente d'après ta Loi : car il est premier-né de sa mère; mais je te prie, ô Père, de vouloir bien me le rendre! » Et là-dessus, elle se releva et déposa l'Enfant sur l'autel².

L'admirable fresque de Giotto à Padoue ne diffère que fort peu des représentations anciennes au point de vue de la com-

1. Voy. Ebert, *op. cit.*, p. 53.

2. *Medit.*, chap. XI, p. 524.

position générale : mais elle leur est infiniment supérieure, au point de vue de la conception spirituelle. Avec une simplicité et une beauté inimitables, le peintre nous fait voir l'Enfant s'efforçant de sortir des bras du vénérable Siméon pour retourner dans ceux de sa mère, qui étend les mains vers lui avec une tendresse exquise ; et l'attitude de la prophétesse Anne, avec sa tête penchée, est d'une expression non moins merveilleuse. La fresque de l'Église Inférieure d'Assise est plus riche en figures, et abonde aussi en motifs charmants. L'élément caractéristique et nouveau, dans ce sujet, est l'action intime qui a lieu entre la Mère, l'Enfant et Siméon, action dont nous venons de voir le point de départ littéraire dans le passage cité des *Méditations*¹.

6. LA FUITE EN ÉGYPTE ET LE RETOUR. — Les *Méditations* ne nous disent rien du Massacre de Bethléem, que Giotto, à Padoue et à Assise, a représenté d'une manière très dramatique, mais en s'appuyant sur les modèles anciens. Et le livre franciscain n'a pas, non plus, beaucoup de traits nouveaux à nous révéler sur le sujet de la Fuite en Égypte ; aussi Giotto a-t-il repris le vieux *schéma* de la composition, où Joseph est représenté conduisant l'âne sur lequel Marie est assise avec l'Enfant, pendant qu'un ange vole devant le groupe pour le guider : il y a ajouté seulement un groupe de serviteurs accompagnant la sainte Famille². Mais les *Méditations* nous donnent une description détaillée d'un sujet qui n'a été traité par les artistes que très rarement, et que Giotto a représenté dans l'Église Inférieure d'Assise, à savoir, le Retour d'Égypte. La sainte Famille a vécu sept ans dans la ville d'Héliopolis, pauvrement et humblement, dans une petite maison ; Joseph s'est occupé de sa profession de charpentier, et Marie a gagné sa vie par des travaux de couture ; et l'Enfant a été chargé de porter les ouvrages achevés chez les clients ; combien de fois il a dû entendre de dures paroles, combien de fois il a dû

1. A l'origine, la composition, dans les arts, est presque toujours limitée à quatre personnages. Nicolas de Pise suit encore cette tradition dans sa chaire de Sienne.

2. Motif qui, lui-même, n'avait rien de nouveau, ni dans l'art, ni dans la littérature. Voy. Schulz, *op. cit.*, p. 22.

souffrir de la faim, encore que, sans doute, de braves femmes aient eu pitié de ces malheureux ! Enfin, un ange a informé Joseph qu'il était temps pour lui de retourner dans sa patrie.

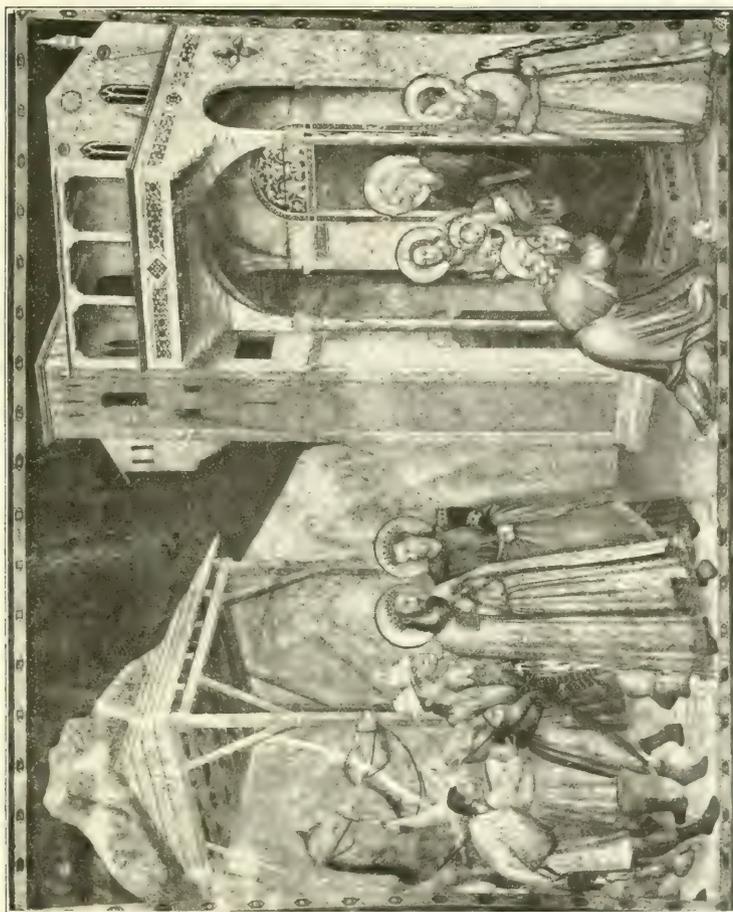
Le lendemain matin, voici que quelques bonnes gens sortent de la ville pour faire escorte à la sainte Famille, et jouir encore un peu de leurs édifiants entretiens. Maintenant, c'est le retour, et Joseph s'avance avec les hommes, et Marie vient derrière lui avec les femmes. Mais toi, mon frère, prends l'Enfant par la main, et va au milieu, en avant de la mère, car celle-ci ne consentira jamais à laisser son Enfant derrière elle ! Et lorsqu'ils sont sortis de la porte, Joseph veut prendre congé de ses compagnons. Mais l'un d'eux, un homme riche, ayant pitié de leur pauvreté, dit à l'Enfant qu'il va lui donner quelques deniers pour le défrayer des dépenses du chemin. L'Enfant souffre de recevoir cet argent : mais, par amour pour la pauvreté, il étend la main, reçoit l'argent, et remercie. Et enfin, après que Joseph et Marie eurent remercié cet homme, ils dirent adieu à tous et se remirent en route.

Peut-être aussi l'un de ces braves gens leur a-t-il donné un âne sur lequel pût chevaucher l'Enfant Jésus. En chemin, passant par le désert, ils rencontrent le petit saint Jean ; puis ils font visite à Élisabeth, et arrivent enfin à Nazareth¹. Là, ils continuent à vivre pauvrement ; l'Enfant, sans doute, rend de petits services à sa mère, porte de l'eau pour elle, et tient compagnie au petit Jean, le futur évangéliste, qui n'est alors âgé que de cinq ans.

Giotto, pour sa fresque, a choisi le moment où la sainte Famille sort des portes de la ville, Joseph marche en avant, tenant le petit Jésus par la main ; puis vient Marie, accompagnée de trois femmes.

La rencontre du petit Jésus et du petit saint Jean dans le désert a été plusieurs fois représentée au xv^e siècle. Nous la trouvons, par exemple, sur une fresque de Laurent de San Severino, peinte, en 1416, à l'église de Saint-Jean d'Urbino ; nous la trouvons encore dans un tableau de Jacques Sellajo, au musée de Berlin, dans un tableau florentin du Louvre, et dans la fresque d'André del Sarto, au cloître des Scalzi, à Florence.

1. *Medit.*, chap. XIII, p. 528.



GIOTTO. — L'ADORATION DES MAGES.
(Assise, Église intérieure.)



7. LE JEUNE JÉSUS AU TEMPLE. — Déjà la belle composition de l'Église Supérieure d'Assise marque un progrès sensible par rapport aux représentations antérieures, avec la disposition symétrique des savants, assis à droite et à gauche, et avec l'attitude inspirée de l'Enfant Jésus. La fresque de Giotto à Padoue ne va guère plus loin que cette peinture de son devancier. Plus tard, dans l'Église Inférieure d'Assise, Giotto donne à la scène une composition plus riche, mais non pas plus belle. C'est toujours l'Enfant enseignant qui doit rester, pour l'art, le sujet principal : au contraire de la poésie, pour laquelle l'intérêt principal consiste dans les phases successives du chagrin, de la surprise, et de la joie orgueilleuse de la mère. Lorsque les parents s'aperçoivent que l'Enfant n'est pas avec eux, Marie se précipite de maison en maison pour le demander, tout en adressant à Dieu des prières angoissées. Enfin on retrouve le jeune homme dans le Temple.

Alors, lorsque Marie l'aperçut là, toute joyeuse elle s'agenouilla et remercia Dieu parmi des larmes. Mais l'Enfant Jésus, dès qu'il vit sa mère, vint vers elle; et elle le prit dans ses bras et le baisa tendrement, et appuya son visage contre le sien, et le garda longuement sur sa poitrine; et, l'ayant ainsi retrouvé, elle retrouva également le repos ¹.

Cette scène touchante ne pouvait pas être figurée plastiquement; mais Giotto a pu, du moins, traduire de la façon la plus touchante l'aspiration profonde du cœur de Marie vers son divin Fils.

Cette scène est la dernière que l'auteur des *Méditations* traite en détail. Le baptême du Christ, sa doctrine et ses miracles suivants, l'auteur du livre franciscain se borne à les rappeler brièvement, en s'appuyant sur le texte des Évangiles. Ce n'est qu'en arrivant à l'histoire de la Passion que son imagination retrouve un sujet nouveau et fertile. Et de même en est-il des artistes, dans leurs représentations cycliques de la Vie du Christ.

1. *Medit.*, XIV, p. 530.

2. — *La Passion du Christ.*

1. LES ADIEUX A MARIE DANS LA VILLE DE BÉTHANIE. — Les arts plastiques n'ont presque jamais traité cette scène touchante, bien qu'elle paraisse avoir joué un rôle important dans la poésie italienne et que, pleinement tirée de la libre imagination, elle soit tout imprégnée d'un merveilleux sentiment poétique. Dans le livre des *Meditations*, les adieux se bornent aux courtes mais touchantes paroles de Marie et de Madeleine qui cherchent à retenir Jésus, et à la prédiction que leur fait celui-ci de sa prochaine Passion; mais déjà les *Devozione del Giovedì Santo* ajoutent à ce discours nombre de détails pittoresques ¹. Dans la première scène, Marie, Madeleine et Marthe vont au-devant du Christ qui revient de Jérusalem. Marie l'accueille avec de tendres reproches, parce qu'il a exposé sa vie à la poursuite de ses ennemis. Jésus lui rappelle la nécessité de suivre la volonté de Dieu, et l'embrasse affectueusement. Puis on se met à table, et Marie reste toujours près de son fils, le couvre de baisers, ne cesse point de l'appeler « mon cher fils ». A ce repas assistait également Lazare. Puis Jésus prend Madeleine à part, elle s'agenouille devant lui, et il lui dit : « O ma fille Madeleine, j'ai une prière à t'adresser ! Laisse-moi te recommander ma mère ! car je m'en vais dès aujourd'hui. Je veux aller à Jérusalem, où le peuple féroce va me prendre, et où je serai condamné à mourir sur la croix ! Et, à cause de cela, si grand sera le chagrin de ma mère qu'elle en aura le cœur transpercé. Donc, reste constamment auprès d'elle, en compagnie de Jean mon cher frère ; mais garde le secret sur cela, jusqu'à ce que je sois emprisonné. » A quoi Madeleine répond : « Mon Seigneur et Maître, je suis prête à faire tout ce que vous m'ordonnez. Mais, malheur à

1. Voy. F. Palermo, *op. cit.*, vol. II, pp. 272 et suiv. — Pour l'influence générale exercée par les *Mystères* sur les arts, voy. notamment l'ouvrage de Weber, *Geistl. Schauspiel und Bild. Kunst.*

moi! quel amer, triste et mauvais jour cela va être pour moi! comme je vais être abandonnée, mon cher Maître! Et notre mère aussi, qu'elle souffrira en apprenant cette nouvelle, mon bon Maître! » Jésus revient ensuite vers les autres convives : mais Madeleine reste dans un coin de la salle. Marie va vers elle, et lui demande ce que Jésus lui a dit. Et comme Madeleine se refuse à répondre, la mère du Christ accourt, se jette aux genoux de son fils, et le supplie de lui confier ses peines. Alors Jésus la relève doucement, et lui annonce la triste nouvelle. Elle s'affaisse sur le sol, comme morte. Puis, relevée par son fils, elle s'écrie : « Ne m'appelle plus Marie, puisque je dois te perdre! Aucune femme n'a éprouvé plus cruelle souffrance. Comment consens-tu à cela, Dieu puissant! Mais toi, mon fils, sois béni depuis que je t'ai porté dans mon sein! » Enfin Marie, désespérée, s'agenouille devant Judas, qui la laisse faire sans la relever; et elle le conjure d'avoir égard à son Maître. Judas répond en termes ambigus : « Inutile de m'implorer si fort; car, ce que j'ai à faire, je le sais bien. » Marie adresse maintenant des supplications à Pierre; puis, revenant auprès de Jésus avec Marthe et Madeleine, elle essaie de le retenir. Mais Jésus, respectueusement, l'embrasse et s'apprête à partir. Il permet cependant à sa mère de l'accompagner jusqu'aux portes de la ville; et là, après que sa mère l'a encore imploré de la garder près de lui, ils se disent adieu de la façon la plus déchirante. Dans l'excès de leur douleur, tous deux tombent à terre, et bientôt le Christ, s'étant relevé, entre à Jérusalem par une autre porte : et il demande à l'ange Gabriel d'aller consoler sa mère, en attendant qu'il puisse lui envoyer son disciple Jean. Gabriel et les femmes consolent la pauvre mère, qui recommence à se désespérer, et finit par supplier Madeleine et Marthe de ne point la quitter. Ainsi les trois femmes s'en retournent à Béthanie.

A la lecture même, ce tableau simple et intime produit l'impression la plus saisissante : et on peut imaginer de quel effet il a dû être, avec le charme de la mise en scène. Cependant, comme je l'ai dit, les représentations artistiques de ce sujet

sont extrêmement rares. Je n'en connais, pour ma part, que deux. L'une se trouve sur un tableau de l'église franciscaine de Pavie, qui me paraît l'œuvre de Pierre François Sacchi. Le peintre a saisi l'instant où Jésus, avant de prendre congé de sa mère, s'est agenouillé devant elle et reçoit sa bénédiction. Madeleine soutient Marie, et Lazare se tient debout derrière le Christ. L'autre représentation se trouve dans une peinture de Caroto, à Saint-Bernardin de Vérone : comme dans l'autre peinture, nous y voyons Marie bénissant le Christ agenouillé devant elle, pendant qu'à droite accourt Madeleine, suivie d'autres femmes. Il faut noter que ces deux tableaux ont été exécutés, l'un et l'autre, pour des églises franciscaines. Enfin, une gravure de Robetta représente également cette même scène¹.

2. LA CÈNE ET LE LAVEMENT DES PIEDS. — De ces sujets évangéliques, les *Meditationes* font une peinture assez courte, et qui ne paraît pas avoir exercé d'influence sur le développement artistique de leur composition. L'auteur du livre observe simplement que le Christ et ses disciples, à la manière antique, se sont assis à terre, par groupes de trois, autour de la table carrée, avec le Christ à l'un des coins ; ajoutant qu'ils se sont mis debout pour manger l'agneau, et ne se sont assis qu'après cela. Pour ce qui est du Lavement des pieds, les *Meditationes* nous disent : « Humblement, le Maître se penche jusqu'au pied de la table, et s'agenouille, pendant que les disciples restent assis ; et c'est de ses propres mains qu'il lave et sèche les pieds de tous : après quoi, il les baise tendrement². »

Il est intéressant de noter que la première *Cène* qui ait été peinte dans un réfectoire de couvent se trouve au couvent franciscain de Santa Croce ; et que la disposition de cette peinture, avec son extension de la scène, a servi de type à tous les artistes florentins suivants, jusqu'à Léonard. Crowe et Cavalcaselle ont probablement raison d'attribuer cette *Cène* à Taddeo

1. L'art allemand, lui, a représenté cette scène beaucoup plus souvent. Voy. A. Schulz, *Legende der Maria*, p. 66, et Otto, *Handb. der kirchl. Kunst.*, 5^e éd., I, p. 532.

2. *Med.*, chap. LXXIII, p. 596.

Gaddi; mais tout porte à croire que celui-ci a dû s'inspirer d'une autre composition semblable de Giotto ¹.

4. LE JARDIN DES OLIVIERS. L'ARRESTATION. LA FLAGELLATION. LE COURONNEMENT D'ÉPINES. — Sur tous ces sujets, les *Meditationes* passent très brièvement, comme si elles avaient hâte d'arriver à l'instant où Marie rentre en scène. Dans les *Devozione*, l'action suit fidèlement le texte évangélique, n'y ajoutant qu'une seule particularité curieuse : au moment où Jésus est flagellé, il appelle Jean près de lui, et lui demande d'aller ramener Marie. Jean rencontre Madeleine et lui demande de l'accompagner jusqu'à la mère du Christ, car il n'a pas le courage de l'aborder seul; et voici que Marie arrive, pleine d'un pressentiment lugubre, et apprend de Madeleine que Jésus va être conduit au lieu de la Crucifixion!

4. LE PORTEMENT DE CROIX. — Depuis la fresque de Giotto à Padoue jusqu'au tableau de Raphaël à Madrid, la représentation de cette scène nous montre un progrès constant de l'effet dramatique. Mais déjà Giotto a compris que, dès ce moment, ce n'était point le Christ seul qui devait exciter l'intérêt du spectateur, mais que sa souffrance apparaîtrait plus vivement si on la voyait reflétée dans l'angoisse de sa mère. De telle sorte que, tandis que les maîtres antérieurs se contentaient, pour la plupart, de figurer le Christ portant sa croix parmi le groupe des soldats, ou bien, s'ils introduisaient Marie et Jean dans la scène, les réduisaient au rôle de spectateurs passifs, Giotto et Simone Martini² sont les premiers qui introduisent dans l'action un motif dramatique nouveau, et de l'effet le plus saisissant : ils représentent Marie affolée de douleur, voulant s'approcher du Christ malgré les soldats, qui l'éloignent grossièrement et par force; et le Christ, tout en marchant, se retourne vers sa mère avec un regard plein de pitié. Encore le désespoir des femmes, chez Giotto et Simone

1. La disposition des disciples, derrière la table, sauf Judas, se trouve déjà dans des œuvres antérieures, par exemple dans le relief de Gruamons au portail de Saint-Jean-hors-les-Murs de Pistoie.

2. Dans un petit tableau du Louvre.

Martini, a-t-il une allure contenue : tandis que déjà les représentations d'un élève des Lorenzetti, à Assise, de Nicolas Gerini dans la sacristie de Santa Croce, et du même peintre dans la chapelle de Saint-Bonaventure, à Saint-François de Pise, donnent à ce sentiment une expression beaucoup plus marquée. Chez les peintres du xv^e siècle, nous voyons Marie s'affaisser sous l'excès de sa douleur ; et toujours elle se rapproche davantage de son fils, et toujours celui-ci prend plus de part à l'angoisse de sa mère, jusqu'au moment où Raphaël donne à ces sentiments leur forme la plus pathétique : dans son tableau, Jésus lui-même est tombé sous le fardeau de la croix, et, tout contre lui, pouvant presque le toucher, Marie est agenouillée, soutenue par ses amis et étendant les mains vers son Fils, comme si elle voulait lui enlever le fardeau qui l'écrase.

Mais si les peintres n'ont atteint à cette expression suprême de l'effet pathétique qu'au xvi^e siècle, les poètes y sont parvenus déjà deux siècles auparavant. Les *Meditationes* ne consacrent que peu de paroles au Portement de Croix, mais nous donnent déjà les éléments essentiels de la scène :

Considère-le bien ici, comme il marche tout voûté sous le fardeau de la croix ! Et comme sa mère éplorée ne peut pas l'approcher, ni même le voir, à cause de la foule du peuple, elle va par un autre chemin plus court, avec Jean et ses compagnes, afin de pouvoir devancer les autres et s'approcher de son Fils. Et lorsqu'elle le rencontre, devant la porte de la ville, sur le chemin de la croix, lorsqu'elle le voit accablé du fardeau de cette grosse pièce de bois qu'elle n'avait encore jamais vue, elle devient à demi morte de chagrin, et hors d'état de dire un seul mot¹.

Dans les *Devozione*, le Christ arrive, portant sa croix sur l'épaule, suivi des bourreaux et de quelques femmes ; il se retourne vers ces personnes et leur dit : « Ne pleurez point sur moi, mais sur vous et sur vos enfants ! » Puis, s'adressant au peuple, il prophétise ses malheurs et sa ruine. Et pendant qu'il parle encore, il s'approche de l'endroit où se tient Marie avec Madeleine et Jean. Alors Marie se jette à son cou, pour

1. *Medit.*, chap. LXXVII, p. 604.

l'embrasser, et Jésus laisse tomber la croix. Mais les juifs écartent Marie, qui se plaint très haut, et rappelle au peuple la prédiction d'Isaïe. Après quoi, elle voudrait prendre elle-même la croix : mais les juifs la repoussent, et elle tombe, et Jésus s'affaisse près d'elle. Les juifs profitent de cet excès de faiblesse, et emmènent Jésus. Et Marie, lorsqu'elle ne voit plus son Fils, s'adresse aux femmes qui l'entourent et leur exprime sa détresse. Ainsi cette détresse de Marie est le point central de la scène; et nous savons que, pareillement, l'accentuation du rôle de Marie a marqué le développement artistique de la scène du *Portement de Croix* dans les arts plastiques.

Il est curieux de noter que les *Méditationes*, dans un passage suivant, lorsque les femmes vont au tombeau du Christ¹, en se rappelant le portement de croix, énoncent pour la première fois une pensée qui va servir de motif à Martin Schongauer, pour sa grande gravure du *Portement de Croix*, qui se retrouvera chez Raphaël.

C'est ici, disent les femmes, qu'il s'est tourné vers nous, c'est là que, épuisé, il a laissé tomber la croix, et sur cette pierre qu'il s'est appuyé un moment!

Quant à l'idée de représenter le Christ seul, portant sa croix, nous ne la rencontrons d'abord qu'au xv^e siècle, et, me semble-t-il, dans l'Italie du Nord.

5. LA MISE EN CROIX. — Les *Devozione* nous montrent ensuite Marie, Jean et Madeleine arrivant au lieu du supplice. Sur un signal du prêtre, les juifs clouent l'une des mains de Jésus, puis l'autre; puis ils le soulèvent. Plus détaillée est la peinture des *Méditationes*, où l'auteur signale les diverses manières dont Jésus a pu être attaché à la croix. D'abord celle-ci : quelques-uns fixent la croix en terre; d'autres préparent les clous et les marteaux, d'autres les échelles; d'autres étendent le corps du Christ. Puis deux échelles sont

1. *Medit.*, chap. XXXVII, p. 617.

appuyées par derrière, où montent les bourreaux, et une troisième échelle est appuyée par devant, d'où l'on va clouer les pieds. C'est sur l'une de ces échelles que le Christ doit monter; il le fait humblement, sans résistance. Alors les bourreaux étendent ses bras, et les clouent fortement; et ainsi le corps est d'abord suspendu seulement par les mains, jusqu'au moment où les pieds sont attachés par un clou.

Mais il y a aussi des personnes qui croient que ce n'est point de cette façon que Jésus a été crucifié, mais qu'il l'a été pendant que la croix était encore étendue à terre, et que ce n'a été qu'ensuite que la croix fut relevée et mise debout, portant déjà le Crucifié. Que si cette seconde image te convient mieux, considère comme ces bourreaux saisissent leur victime, la jettent sur la croix grossièrement, empoignent ses bras, et les étendent par force, et font la même chose pour les pieds, les tirant aussi fort qu'ils peuvent !

Cette seconde conception de la Mise en Croix ne paraît que très rarement dans l'art italien. Mais, au reste, le sujet lui-même n'a pas été représenté bien souvent. Parmi ces quelques figurations, la plus ancienne me paraît être un petit tableau dans le style de Cimabue, à Berlin, où l'on voit le Christ nu, gravissant une échelle, et tiré d'en haut par un homme; un morceau de prédelle de Martino di Bartolomeo, à l'académie de Sienne, nous montre le Christ debout devant la croix, tenu par un homme qui est déjà monté sur une échelle, pendant que deux autres hommes lui ôtent ses vêtements et qu'un quatrième le flagelle. Dans une des cellules de Saint-Marc, à Florence, Fra Angelico représente Jésus debout devant la croix, sur une petite échelle, et deux bourreaux sur d'autres échelles, se préparant à lui clouer les mains. Quant à la seconde version des *Meditations*, je ne la trouve reproduite que par Pordenone, dans sa fresque mouvementée de la cathédrale de Crémone, où l'on voit Jésus attaché à la croix pendant que celle-ci est encore étendue sur le sol.

6. LA CRUCIFIXION. — Il n'y a point de sujet, dans toute



GENTILE DA FABRIANO. — L'ADORATION DES MAGES.
(Florence, Académie des Beaux-Arts.)

l'histoire chrétienne, qui se soit ressenti aussi profondément de l'influence de saint François que ce sujet de la *Crucifixion*. Le culte même du crucifix, tel que le saint l'a inauguré, a donné à l'art une impulsion puissante presque dès le lendemain de sa mort. C'est ainsi que nous voyons Giunta occupé à peindre, en 1236, un Crucifix pour la basilique d'Assise, sur la commande d'Élie¹; vers le même temps il en peint un autre pour Sainte-Marie-des-Anges; et, vers le même temps encore, pour l'église Sainte-Claire de Lucques, Berlinghieri peint le diptyque avec la crucifixion, qui se trouve aujourd'hui à l'Académie de Florence (pl. 15). De la même période date également un singulier Crucifix, d'une rudesse pathétique, à Saint-François de Pistoie. Pour Saint-François de Pérouse, le peintre que j'ai appelé « le maître de Saint-François » exécute le crucifix gigantesque conservé aujourd'hui au musée de Pérouse; un autre crucifix non moins vigoureux, œuvre de Margaritone, se voit dans l'église franciscaine d'Arezzo, et un autre encore dans l'église franciscaine de Castiglione Fiorentino. Cimabue, à Assise, a été chargé successivement de peindre un *Christ en croix* à Sainte-Claire, et les deux *Crucifixions* de la basilique². Dans l'église Santa Croce de Florence, un contemporain de Cimabue a peint le grand *Crucifix* du corridor de la sacristie, pendant qu'un successeur de Giunta produisait un *Crucifix* non moins remarquable pour l'église Saint-François de Pise. C'est pour des églises franciscaines qu'ont été faits presque tous les crucifix du XIII^e siècle, dont l'étude doit nécessairement servir de point de départ à notre examen de la peinture de la *Crucifixion* dans l'art moderne. Et déjà les œuvres de Giunta nous manifestent une nouvelle conception, toute naturaliste, de Jésus crucifié. Celui-ci ne se tient plus tout raide et comme figé, ainsi que le montraient les peintures antérieures, par exemple dans les crucifix de Sainte-Marthe, à Pise, de Saint-Michel et de Sainte-Julie, à Lucques,

1. En 1253, Innocent IV consacre des *cruces in variis Conventus partibus depictas* (Angeli, *Coll. Parad.*, XXI).

2. D'après Vasari, I, p. 255, il aurait peint aussi un *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean* à Saint François de Pise.

de Sainte-Claire, à Assise, de la cathédrale de Spolète, de celle d'Arezzo, du Saint-Sépulchre à Pise, etc.; la tête n'est plus figurée de face, les yeux grands ouverts, mais déjà le peintre s'efforce d'exprimer le poids du corps au moyen d'une légère flexion des membres, et déjà la tête, les yeux fermés, penche sur l'épaule¹. Ainsi se trouve constitué l'idéal qui, désormais, va se maintenir constamment dans les *Crucifixions* : le Christ, désormais, est représenté mort ! La période suivante exagère même l'attitude arquée du corps : notamment dans les *Christ* de Margaritone, du maître de Saint-François, de Cimabue, dans le petit tableau de la sacristie d'Assise, etc. En même temps, se forme un certain *schéma* pour l'anatomie, osseuse et un peu sèche, du corps : un schéma qui nous apparaît d'abord dans la célèbre chaire de Nicolas Pisano, à Pise, et que bientôt Cimabue, dans la basilique d'Assise, va modifier et revêtir d'une expression toute nouvelle. C'est encore Nicolas de Pise qui, le premier, représente les deux pieds attachés à la croix par un seul clou, pendant que, dans les représentations antérieures, les deux sont cloués séparément². Giotto, de même que Jean de Pise, suit l'exemple de Nicolas, et ces deux maîtres imaginent aussi une solution plus tempérée au problème de l'attitude du corps, qu'ils montrent simplement un peu affaissé, en particulier dans le mouvement des genoux.

Au cours du XIII^e siècle, nous voyons disparaître les petites scènes de la Passion qui jusqu'alors entouraient le Crucifix ; désormais des peintres ne conservent plus que les figures en buste de Marie et de Jean aux deux extrémités des bras de la Croix. La forme latine de la croix est conservée, pour les *crucifix* ; mais, pour les *Crucifixions* proprement dites, cette forme disparaît presque entièrement depuis Giotto, et cède la place à forme du T : à présent, les bras de la croix ne sont

1. Cette pose de la tête se voit déjà dans certaines œuvres du X^e siècle ; mais elle n'en était pas moins nouvelle, en Italie, pour les successeurs immédiats de François d'Assise.

2. Encore que les pieds cloués ensemble nous apparaissent parfois dans des œuvres du XI^e siècle.

plus surmontés que de l'inscription traditionnelle. Cette forme nouvelle, à ma connaissance, a été introduite d'abord par Nicolas de Pise, dans sa chaire de Pise; puis Giotto l'a introduite dans ses fresques de Padoue et d'Assise. Or un tel changement ne laisse point d'être significatif. Nous savons, en effet, que ce sont les Vaudois qui ont admis comme un article de foi que la croix du Christ avait la forme du T, et que le corps y avait été attaché avec trois clous : de sorte qu'il ne serait pas impossible que, ici encore¹, les Franciscains aient servi d'intermédiaires entre les hérétiques vaudois et l'Église. En tout cas, une chose est absolument sûre : c'est que, à la suite de saint François, et sous l'influence directe du saint, la conception du Christ en croix s'est transformée, et les artistes ont apporté un zèle, inconnu jusque-là, à célébrer ce moment de la vie du Christ.

Une autre conséquence de cette conception nouvelle, et toute franciscaine, de la Crucifixion a été d'introduire le fidèle lui-même comme témoin de la Passion du Christ, de le montrer agenouillé au pied de la croix. Ainsi déjà Élie s'est fait représenter sur le Crucifix de Giunta, ainsi dame Benoîte nous apparaît sur le Crucifix de Sainte-Claire, et saint François sur ceux d'Arezzo et de Padoue. Cette manière de concevoir le sujet a été le point de départ d'un développement nouveau, où la scène s'est remplie et animée par l'introduction de Marie et de saint Jean aux deux côtés de la croix. Auprès de la Vierge et du disciple préféré, tout de suite, les peintres ont placé François agenouillé; et bientôt ils lui ont donné pour compagnons d'autres saints, agenouillés ou debout, sous l'ombre de la croix. Ces compagnons ont été, d'abord, les grands disciples de François : Bonaventure, Louis, Antoine de Padoue; puis est venu saint Dominique, avec les autres saints de son ordre; et de cette façon, conformément aux vues de François, l'ancien crucifix, tout abstrait, s'est changé en une composition

1. Voy. Hurter, *Innocenz III*, 2^e édition, vol. II, p. 244. On y trouve cité un passage caractéristique de l'ouvrage de Luca Tudensis, *Contra Valenses*, qui a été édité dans la *Biblioth. Patr. maximorum*, Lyon, 1677.

plus ou moins riche en figures, représentant le Crucifié entouré de saints. Cette composition elle-même, sous la forme dramatique qui lui a été donnée, ne manifeste pas moins clairement l'influence de l'esprit franciscain. Certes, des artistes des XI^e et XII^e siècles ont tâché déjà à exprimer la douleur de Marie et de saint Jean au spectacle de la mort du Christ; et parfois même ces vieux maîtres ont voulu animer la scène en y introduisant les figures, encore toutes schématiques, de l'homme à la verge d'hysope, de Longin avec sa lance, de soldats jouant aux dés le manteau du mort : mais tout cela n'avait qu'une signification purement symbolique, sans aucune réalité pour le spectateur. Le Christ y apparaissait comme un Dieu dont les souffrances corporelles n'avaient rien de véritable; et ce manque de réalité s'attestait aussi dans le mélange des moments divers de l'action, car on nous montrait simultanément le Crucifié recevant à boire, et Longin lui perçant le flanc.

Au cours du XIII^e siècle, une révolution totale s'accomplit : tous les éléments symboliques et allégoriques disparaissent, tous deviennent vie et réalité. Les dernières paroles : *Consummatum est*, s'expriment à nous immédiatement. Le Christ est mort, et humainement, après avoir enduré des souffrances indicibles. Sa mère, qui a partagé chacune de ces souffrances, s'évanouit sous l'excès de sa douleur; Jean et l'autre Marie tâchent à la maintenir debout, pendant que Madeleine s'est laissée tomber au pied de la croix¹. La troupe des bourreaux considère cette scène avec des sentiments mêlés, pendant que les soldats se disputent le manteau. Et, pareils à des oiseaux, des anges désolés flottent autour de leur Dieu mort.

Et cette conception de la scène persiste dans tous les cas, que la représentation soit simple ou riche en figures, que le Christ soit figuré seul ou en nombreuse compagnie, que la croix n'ait autour d'elle qu'un petit groupe de saints, ou que l'image soit toute remplie d'hommes à pied et à cheval. Tou-

1. Une fresque allemande du XII^e siècle, dans la petite église de Schwarzreindorf, nous fait voir déjà Marie s'affaissant au pied de la Croix.

jours l'objet de l'artiste est de reconstituer un moment bien réel, et le plus terrible de tous. Déjà le tableau de Berlinghieri, malgré sa raideur archaïque, nous révèle les premières traces de cet esprit nouveau, dans le groupe des femmes soutenant la Vierge. Nicolas de Pise, dans sa chaire de Pise, lui donne une expression intense, presque sauvage ; les fresques à demi effacées de Cimabue, dans l'Église Supérieure d'Assise, respirent une passion démesurée ; et cette passion se retrouve, tempérée mais non pas affaiblie, dans les fresques de Giotto à Padoue et à Assise. Inutile de poursuivre plus loin le développement : la note dominante reste toujours la même. Nous devons remarquer seulement que, en contraste avec la manière plus simple des Florentins du *xiv*^e siècle, les Siennois, depuis Duccio et Ambrogio Lorenzetti, — dont les fresques, à Saint-François de Sienne, rivalisent au moins avec celles de Giotto en vie dramatique, — tendent à remplir la scène de nombreuses figures, comme s'ils ne pouvaient point faire assez pour épancher la brûlante passion de leurs cœurs. Que l'on compare, à ce point de vue, les fresques de la chapelle des Espagnols à Florence, du Campo Santo de Pise, et de l'Église Inférieure d'Assise !

Que si nous nous demandons par quels moyens les artistes sont parvenus à nous rendre aussi profondément émouvantes leurs représentations de la *mort du Christ*, ici encore, comme pour le *Portement de croix*, la réponse sera : au moyen de la douleur de Marie. Et c'est cette douleur de Marie que Jacopone a chantée dans son merveilleux *Stabat Mater dolorosa* ; c'est elle qu'a exprimée, en termes saisissants, Bonaventure ; c'est elle qui anime les poèmes bibliques de Pietro de Barsegape ; c'est elle qui forme le thème principal des *Devozione* ; c'est elle qui a inspiré à Boniface VIII² un chant plein de beauté. « Quelle langue, dit Bonaventure, pourrait

1. Dans le nord de l'Italie, la scène est représentée avec une intensité pathétique non moins remarquable, notamment par Altichieri à Saint-Antoine de Padoue, par Michel de Verone au musée Brera de Milan, etc.

2. *Stava la Vergin sotto della cruce*, dans le *Manuel de Litt.* de Nannucci, I, p. 421.

exprimer, quelle intelligence pourrait concevoir le poids de tes douleurs, bienheureuse Vierge, toi qui, assistant à toute cette passion et y prenant part de toutes manières, as vu flageller, percer d'épines, frapper de roseaux, abattre sous des coups de poings, et puis clouer sur l'arbre de la croix, cette chair sainte et bénie que tu as si purement conçue, si tendrement nourrie et désaltérée de ton lait, que tu as si souvent appuyée sur ta poitrine, baisée lèvre contre lèvre, contemplée tendrement ! » Dans le *Stabat* de Jacopone, dans sa merveilleuse *Donna del Paradiso*, dans les *Meditations*, le même sujet est mis en relief avec une intensité d'émotion incomparable; et ce même sujet a tenu la première place dans les *Devozioni* du Jeudi et du Vendredi Saints. Lorsque le Christ est soulevé sur la croix, la pensée des souffrances de sa mère l'occupe autant que sa propre souffrance. Puis Marie supplie la croix d'être douce à son Fils; elle se plaint des juifs, plus cruels que les mores, et, se tournant vers Madeleine, la prie « de s'entretenir avec son fils, car elle-même ne le saurait, tant sa peine est grande ! » Madeleine se rend à sa prière, et Jésus recommande à Marie Jean comme son fils, et la recommande à ce fils. Elle étreint la croix et s'affaisse, comme morte. Plus tard, lorsque le Christ s'écrie : « J'ai soif », on lui tend du vinaigre et du fiel, parmi des injures : et Marie déplore ce monstrueux traitement. Et lorsque, enfin, le Christ rend son âme à son Père et que le diable qui était venu le tenter retombe dans l'abîme, Marie et Jean éclatent en plaintes désespérées, Marie se jette contre la croix, et retombe sur le sol.

Nous trouvons, en outre, dans ce mystère, un thème dont Giotto a tiré un parti merveilleux (pl. 16) : Dieu le Père, lorsque Jésus lui reproche de l'avoir abandonné, envoie vers lui une troupe de petits anges, qui flottent autour de lui pour le reconforter. Et l'un de ces anges dit : « Regardez un peu autour de vous, mes frères, et voyez si vous reconnaissez notre créateur.

1. Bonav., *Lignum Vitae* dans les *Opera*, vol. XII, p. 77.

Voici, attachés à des croix, trois hommes, dont l'un, au milieu, tout pâle et sans couleur, a les mains et les pieds cloués ! C'est lui qui doit être notre bon Seigneur, car voyez comme sa mère le pleure tendrement ! » Trois autres anges reconnaissent Jésus ; et l'un d'eux dit : « Vite, volons vers lui, pour recevoir son sang sur sa croix ! »

Enfin je dois dire ici que j'aurai encore à revenir, à propos de l'*Arbre de la vie*, sur la conception dogmatique franciscaine de la mort du Christ, et sur sa représentation dans l'art.

7. LA DESCENTE DE CROIX. — Ce que nous avons dit du Portement de Croix et de la Crucifixion vaut également pour la Descente de Croix, et pour les scènes suivantes de la Passion : l'influence franciscaine a animé tous ces sujets d'un esprit nouveau ; tandis que les maîtres anciens, par exemple à Saint-Paul-hors-les-Murs ou à la cathédrale de Parme, donnaient à la Descente de Croix une forme très simple, le XII^e et le XIII^e siècle ont mis en valeur une composition beaucoup plus animée. Déjà cette composition nous apparaît dans le Crucifix de Saint-Marc à Florence, dans celui de la cathédrale de Pistoie, dans les tableaux du « maître de Saint-François » à Pérouse et dans l'Église Inférieure d'Assise. Le Christ, dont les membres supérieurs sont détachés de la croix, est soutenu par Nicodème, debout sur une échelle, pendant que Joseph, agenouillé, retire les clous des pieds. Marie, debout, parfois sur un banc, baise la tête de son fils. Madeleine tient son bras droit ; Jean, de l'autre côté, tient l'autre bras. Plus figurée encore est l'image de la scène dans le relief de Nicolas de Pise à la cathédrale de Lucques, où nous voyons un plus grand nombre de femmes et un groupe de soldats. C'est cette même composition qui se retrouve chez les Siennois, et notamment chez Duccio, dans le grand polyptyque de Sienne, et chez l'auteur des fresques de l'Église Inférieure d'Assise. Quant à Giotto et son école, Crowe a déjà fait observer que jamais ils n'avaient essayé de représenter la *Descente de Croix*.

La fameuse *Descente de Croix* de Daniel de Volterre, à

la Trinité des Monts, à Rome, nous montre un type de composition plus pathétique encore, dont le premier modèle nous apparaît dans le merveilleux petit tableau de Simone Martini, au Musée d'Anvers, et qui d'ailleurs paraît avoir pris sa source dans les récits des *Meditations*. Après que Nicodème et Joseph d'Arimathie, étant survenus, ont salué leurs amis et adoré avec eux le Crucifié, deux échelles sont posées vis-à-vis l'une de l'autre, sur les côtés de la croix, et Joseph monte sur l'échelle de droite, et s'efforce de déclouer l'une des mains.

Mais cela est difficile, parce que le clou est long et épais, et profondément enfoncé dans le bois, et qu'on ne peut l'enlever sans presser fortement la main du Sauveur. Cependant, Joseph finit par l'enlever, et Jean lui fait signe de lui donner ce clou, pour que la Vierge le voie. Pareillement Nicodème, ayant retiré le clou de la main gauche, le donne à saint Jean. Puis il descend de l'échelle et s'applique au clou des pieds ¹, pendant que Joseph soutient le haut du corps. Et bienheureux est-il, ce Joseph, d'avoir été jugé digne d'êtreindre le corps du Sauveur ! Alors Marie, pleine de vénération, saisit la main droite pendante, la pose contre sa joue, et la considère, et la baise parmi de vives larmes et de cruels soupirs. Et lorsque le clou des pieds est enfin arraché, Joseph descend un peu, et tous reçoivent le corps du Seigneur et le déposent à terre ².

Marie, racontent ensuite les *Meditations*, prend sur ses genoux la tête avec les épaules, et Madeleine tient les pieds, auprès desquels elle a naguère trouvé une grâce si merveilleuse ! Les autres sont debout, à l'entour, et tous déplorent à voix haute, amèrement.

8. LA DÉPLORATION (*Pietà*). — D'abord, Marie s'oppose à la prière de Jean, qui demande à enterrer le Christ, car elle ne peut se séparer de la vue des plaies divines. Jean la décide à consentir.

Alors, Jean, Nicodème, et les autres, se mirent à envelopper le corps et à l'entourer d'un linceul, ainsi que c'était la coutume des juifs ; mais Marie continuait à tenir sa tête sur ses genoux, et Madeleine à baiser les pieds. Et lorsque le travail fut arrivé jusqu'aux pieds, Madeleine dit : « Je vous en supplie, permettez-moi d'ensevelir ces pieds

1. Notons qu'il n'est parlé ici que d'un seul clou, conformément à la représentation de Nicolas de Pise.

2. *Medit.*, chap. LXXXI, p. 609.



BONAVENTURA BERLINGHIERI. — LE CHRIST EN CROIX ET LA VIERGE.
(Florence, Galerie antique et moderne.)

auprès desquels j'ai obtenu mon pardon! » Et cela lui fut accordé, et elle était à demi morte de larmes et d'angoisse.

Puis Marie, en un long discours, d'une émotion simple et profonde, fait ses adieux à son fils, pendant que ses larmes coulent sans arrêt sur le visage du mort.

Enfin elle essuya ce visage, et baisa la bouche et les yeux, et enveloppa la tête dans un suaire, et la recouvrit soigneusement. Alors tous tombèrent à genoux, pour adorer Jésus et lui baiser les pieds; après quoi ils le prirent et le portèrent jusqu'au Sépulchre. Marie tenait la tête et les épaules, Madeleine les pieds; les autres étaient entre elles deux.

Et lorsque tout le monde fut parti, Marie et Jean restèrent devant le tombeau jusqu'à la nuit ¹.

J'ai cité d'un seul coup tout ce récit, bien qu'il s'applique à deux scènes distinctes : la Déploration et la Mise au tombeau. Je l'ai fait afin que le lecteur éprouve une impression plus profonde de ces scènes douloureuses, que s'est plu à créer l'imagination des Franciscains. Aussi bien le texte poétique des *Meditationes* surpasse-t-il toutes les descriptions possibles, pour traduire l'émotion qui se dégage des fresques de Giotto à Padoue et à Assise. Dobbert a eu raison de dire que rarement l'angoisse de l'âme a été rendue d'une façon aussi déchirante. Dans les deux fresques, Marie, agenouillée, étreint la partie supérieure du corps du Christ; mais dans l'une, à Assise, Madeleine tient les pieds du mort sur ses genoux, à Padoue elle est agenouillée et les baise pieusement; à Assise deux femmes tiennent les mains, à Padoue c'est saint Jean qui s'est agenouillé pour baiser les mains de son Maître. Faute de connaître des représentations plus anciennes de la *Pietà*, il m'est impossible de dire ce que Giotto doit à ses devanciers. Quant à la *Mise au tombeau*, c'est un sujet que l'école de Giotto a représenté plus volontiers encore que la *Pietà*; ainsi, nous le trouvons figuré dans la fresque siennoise d'Assise, dans les fresques de Giottino à Santa-Croce de Florence,

1. *Medit.*, chap. LXXXII, p. 610. — Conf. Bonav., *Officium de Compassione B. M. V.* (*Opera*, vol. XIV, pp. 227).

dans le tableau de Nicolas Gerini à l'Académie de Florence; l'instant choisi est celui où Joseph et Nicodème plongent le corps dans le sarcophage en le soutenant sur un linceul, pendant que les femmes se pressent pour embrasser, une fois encore, leur maître chéri, avant qu'il disparaisse à leurs yeux.

Les *Devozioni* du Vendredi Saint présentent les deux scènes d'une façon qui ne diffère des *Meditationes* que par le détail. Lorsque le corps est retiré de la croix, Marie lui baise la tête, les yeux, le visage, la bouche, les mains, le flanc, et tout le corps; puis elle montre à Jean les mains transpercées; après quoi elle s'adresse au peuple : « Je suis la mère triste, inconsolée, et toute abandonnée, et aucune femme encore n'a été aussi riche en consolation jusqu'au jour où mon fils est mort ! » Alors survient un ange, qui l'engage à laisser ensevelir le Christ; Marie l'accueille par de nouvelles plaintes : « O Ange Gabriel, si sublime et magnifique, avec quelle joie tu es venu un jour vers moi, conduit par l'Esprit Saint ! Mais où est le Fils que tu m'as apporté ? Malheur à moi, il est tout arrosé de sang ! Où est la promesse que tu m'as faite ? Tu m'as dit que je serais riche en grâce et maintenant toute goutte de mon sang s'est enfuie de mes veines ! » Elle finit, cependant, par se rendre aux prières de l'ange et de Jean. Joseph et Nicodème déposent le cadavre dans le tombeau; et Marie, Jean et Madeleine s'en retournent à Jérusalem. En chemin, Marie montre les clous aux autres femmes, et leur décrit de nouveau son désespoir. Les *Devozioni* s'achèvent avec le retour à Jérusalem.

De ces deux sujets la *Déploration* et la *Mise au tombeau*, est sortie une composition nouvelle, qui, inconnue dans l'art antérieur, va prendre une place considérable dans les sujets de l'art chrétien. Je veux dire les *Pietà* proprement dites, qui n'empruntent au fait historique que le seul motif de Marie pleurant le Christ déposé sur ses genoux, et deviennent ainsi, purement et simplement, des symboles de la Douleur maternelle; tandis que d'autres compositions, également connues sous le nom de *Pietà*, représentent le Christ assis

dans son tombeau, en « homme de douleur ». La plus ancienne représentation de ces formes particulières de la *Pietà*, à ma connaissance, se trouve sur un retable de Jacques degli Avanzi, au musée de Bologne. Beaucoup plus tard, vers la fin du xv^e siècle, et probablement sous l'influence des écoles du nord, apparaissent aussi les figures en buste de la *Mater Dolorosa*, seule et fondant en larmes. Ce n'est également qu'au xv^e siècle qu'apparaît la tête du Christ traitée seule, en *Ecce Homo*. Par contre, nous rencontrons, dès le xiv^e siècle, des représentations du Sauveur en *Homme de douleur*. Dès ce moment, le Christ assis dans le tombeau devient un sujet favori pour les artistes, notamment comme centre de prédelle, ou comme ornement de sarcophage. Souvent Marie, Jean, parfois aussi Nicodème et Madeleine, ou des anges, soutiennent le Christ. Les plus anciennes de ces représentations paraissent bien être celles de Simone Martini, au Musée de Pise, et de l'auteur du tableau attribué à Ugolino, dans la sacristie de Santa-Croce, à Florence¹.

9. LA RÉSURRECTION, LES APPARITIONS DU CHRIST, ET L'ASCENSION. — Pour ces sujets, nous n'avons pas besoin de suivre en détail le texte des auteurs franciscains : car le fait est que, depuis Giotto, les artistes n'ont pas mis beaucoup de zèle à traiter la vie du Christ ressuscité. Cependant un des épisodes de cette vie fait exception : c'est le *Noli me tangere*, qui a été représenté merveilleusement par Giotto à Padoue et au *Bargello* de Florence, et qui, dès lors, a été un sujet favori pour les peintres. D'après les *Meditationes*, c'est Marie qui a décidé son Fils à se montrer à Madeleine. D'autre part, le sujet des *Trois Femmes au tombeau*, très fréquent chez les artistes primitifs, disparaît de plus en plus. Très rarement aussi nous rencontrons une représentation d'un sujet décrit très minutieusement dans les *Meditationes* : l'*Apparition du Christ à sa Mère*; et la *Descente du Christ aux Limbes* est aussi un sujet relativement peu traité dans les

1. Voy. aussi des tombeaux de l'école des Pisani, par exemple celui de Tommaso Pisano au Campo Santo de Pise.

arts. Quant à la *Résurrection*, les Franciscains n'ont rien de particulier à nous apprendre sur ce point ; et d'ailleurs c'est un sujet dans lequel la composition n'a guère changé depuis les giottesques ; toujours les artistes ont représenté Jésus flottant dans une attitude assez raide, ou bien se dressant de face dans le tombeau. Plus sensible est l'influence de l'enthousiasme religieux dans les représentations de l'*Ascension*. Déjà Giotto, dans l'Église Supérieure d'Assise, s'efforce d'éviter l'ennuyeuse symétrie des compositions antérieures. Au lieu de figurer Jésus de face, il le montre en profil. A Padoue, il le représente accompagné d'une nuée d'anges, tandis que, à ses pieds, Marie et les Apôtres se sont agenouillés. Cependant les successeurs de Giotto reviennent souvent au type de la figure vue de face, raide et inanimée ; mais, comme Giotto, ils laissent volontiers les disciples agenouillés, et donnent pour compagnons au Sauveur des anges, tout animés d'expressions joyeuses. En quoi se montre à nous, de nouveau, l'esprit qui anime les *Meditationes*.

Voici, en effet, en quels termes ce livre nous représente la scène :

Enfin lorsque tous les mystères furent accomplis, le Seigneur Jésus s'est soulevé d'au milieu d'eux. et par sa propre force, est monté vers le ciel. Alors sa mère et tous les autres sont tombés à terre. Et Marie a dit : « Mon fils béni, souviens-toi de moi ! » Elle ne pouvait point retenir ses larmes, à cause de la séparation. Et cependant elle se réjouissait fort en voyant son Fils s'élever ainsi au ciel. Et pareillement les disciples disaient : « Seigneur, pour toi nous avons tout quitté, ne nous oublie point ! » Mais lui, les mains levées, le visage joyeux, couronné et orné d'une manière royale, il était emporté en triomphe dans le ciel.

Pendant ce temps, saint Michel a été prévenu de l'approche du Christ. Alors, toutes les troupes célestes accourent au-devant de lui, et triomphalement il entre dans la citadelle céleste, rouverte pour la première fois depuis le péché d'Adam, pendant qu'alentour retentissent les *Alleluia*. Il s'agenouille

devant le Père Éternel, qui le fait asseoir à sa droite, et les troupes célestes commencent les fêtes bienheureuses ¹.

II. — LES FINS DERNIÈRES.

Le moyen le plus efficace que les prédicateurs franciscains et dominicains aimaient à employer pour exciter les sentiments pieux était, comme nous l'avons vu, le rappel du Jugement Dernier, du Ciel et de l'Enfer. Malheureusement, ce qui nous reste de la littérature italienne du XIII^e siècle ne nous offre point d'autres descriptions des joies et des souffrances éternelles que ce que nous trouvons dans les poèmes de Giacomino; et ainsi nous devons nous arrêter aux représentations artistiques elles-mêmes, pour nous faire une idée de la peinture habituelle de ces sujets que présentaient au peuple italien les prédications du temps. Du moins est-il incontestable que, depuis le début du XIV^e siècle, les figurations du *Jugement Dernier* se sont couramment accompagnées d'images de l'*Enfer* et du *Paradis*; et nous avons là le témoignage d'une nouvelle conception populaire, toute sensible et pittoresque, qui doit évidemment avoir été provoquée et encouragée par les moines mendiants. Giotto, le premier, au Palais de la Seigneurie, à Florence, a représenté l'*Enfer* et le *Paradis* en de grandes compositions : son exemple a été suivi par Orcagna, dans la chapelle de Strozzi, à Sainte-Marie-Nouvelle, et aussi, d'après Vasari, dans des fresques de l'église Santa-Croce; au Campo Santo de Pise, vers le même temps, un maître inconnu a joint à sa figuration du *Jugement dernier* une fresque représentant l'*Enfer*; et un autre artiste, également anonyme, a figuré le *Paradis* et l'*Enfer* dans l'église Saint-François de Terni.

En opposition à l'hypothèse de Jessen, qui attribuait la figuration du *Jugement Dernier* à une influence persistante de l'art byzantin, Springer et Voss ont définitivement établi

1. *Medit.*, chap. xcvi, p. 624.

que l'art occidental a développé ces sujets d'une façon absolument spontanée, et puis aussi qu'il ne saurait être question d'un schéma commun pour la représentation de ces sujets¹. La condition essentielle, pour cette représentation, était de disposer d'un espace étendu. En Italie, dès avant Giotto, une fresque de l'église San Angelo in Formis, une autre dans l'église de Toscanella, les reliefs de Nicolas de Pise, et la mosaïque du Tafi, au baptistère de Florence, nous font voir la conception purement italienne du Jugement Dernier; tandis que la mosaïque de Torcello nous fait voir la conception byzantine. Giotto, dans sa puissante peinture de l'Arena de Padoue, a suivi les modèles de la première de ces catégories, et il n'a emprunté aux modèles byzantins que le torrent de feu de l'Enfer, jaillissant du Juge suprême. Son Christ, dans sa gloire d'anges, ouvre la main droite, et, de la main gauche, fait un geste de condamnation, comme déjà dans la fresque de San Angelo in Formis; et, à l'exemple de Nicolas de Pise, le peintre introduit au milieu de la scène, entre les bourreaux et les damnés, deux anges tenant une croix, ayant la forme du T, avec l'inscription, ce qui désigne la croix même sur laquelle le Christ est mort. Viennent ensuite les Apôtres, trônant aux côtés du Christ, toujours comme dans les peintures plus anciennes; mais déjà leur arrangement plus libre, ainsi que toute la composition de l'ensemble, attestent les nouveaux principes de l'art de Giotto. Nouvelle aussi est la disposition des anges, en masses pressées, qui, avec leurs armes, figurent les troupes guerrières du roi céleste, tout à fait dans l'esprit de Jacopone et des poètes et prédicateurs du temps. Marie, entourée de rayons, présente à son fils sa mère Anne, entourée d'un groupe de saints. Au-dessous, les anges amènent les élus en prières, auxquels se joignent encore d'autres élus, plus petits, qui viennent de sortir du tombeau. Enrico Scrovegni tend à trois femmes, qui symbolisent les

1. P. Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts*. Berlin, 1883. — A. Springer, *Repert. f. Kunstw.*, 1884, VII, pp. 375 et suiv. — Georg Voss, *Das j. Gericht*. Leipzig, 1884. — F. X. Kraus, *Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell*, Fribourg, 1884.

trois vertus cardinales, le modèle de la chapelle de l'Arena. A droite, au milieu du feu, où d'innombrables damnés subissent toute sorte de tortures, Lucifer est assis, et s'occupe à avaler d'autres damnés.

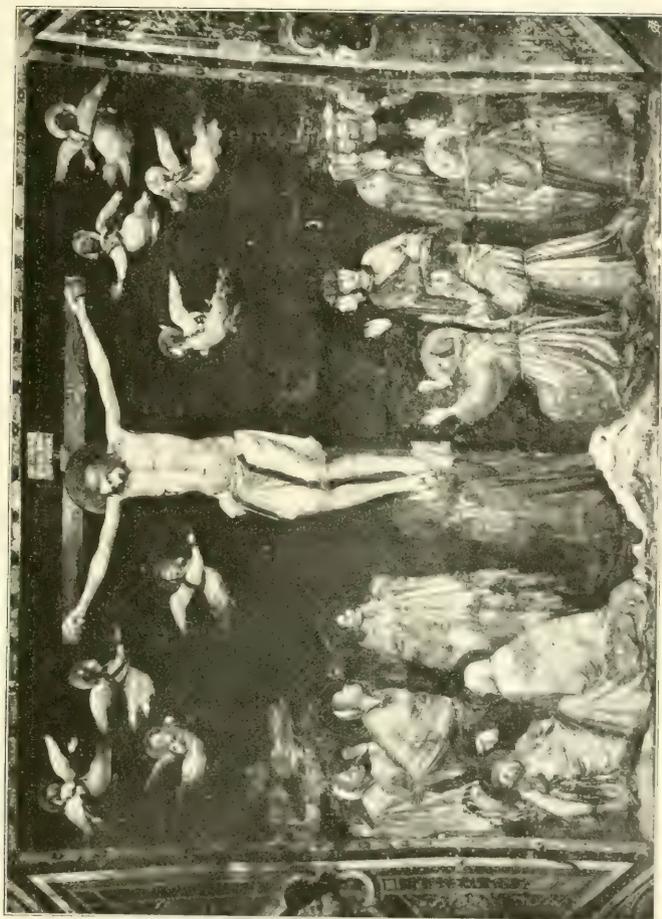
Les fresques d'Orcagna, à Sainte-Marie-Nouvelle, constituent un progrès en comparaison de celles de Giotto : car l'Enfer y est déjà représenté séparément, et le peintre s'efforce d'exprimer les divers effets de la sentence sur les damnés ; mais ce même type de composition reçoit un développement plus complet encore, et plus parfait, dans la fresque du Campo Santo, dont on ne se lasse point d'admirer la puissante passion (pl. 17). Sous l'influence de la vénération, sans cesse plus forte, témoignée par le peuple à la Reine des Cieux, la Vierge, ici, est représentée à côté du roi Jésus, sur le même rang. Elle baisse les yeux humblement, comme si, dans son élévation propre, elle avait honte d'être témoin de la punition d'autres âmes humaines. Les anges armés, pareils à des pensées irritées de Dieu, foncent sur les damnés, qui se pressent à droite, avec des signes divers de leur désespoir, pendant que la troupe des saints et des élus, à gauche, unis dans un même sentiment d'adoration, contemplant le Christ. Les douze Apôtres nous font voir des sentiments admirables d'attente et de douleur ; au-dessus d'eux, des anges portent les instruments de la Passion, des deux côtés du Christ et de la Vierge. Et, au-dessous d'eux, flotte le groupe merveilleux de la croix, formé par quatre anges. Ces fresques de Padoue et de Pise ont fourni le point de départ des représentations du *Jugement Dernier*, jusqu'à Michel-Ange. Bientôt la scène principale, délivrée de l'addition encombrante de l'*Enfer* et du *Paradis*, va gagner en force et en signification. Seul, Fra Angelico ne pourra pas se détacher encore complètement des conceptions anciennes, tandis que ses contemporains dédaigneront déjà d'effrayer le spectateur par les invraisemblables châtiments infernaux.

De même que Berthold de Ratisbonne, dans sa prédication, ne parle que d'une seule torture infernale, celle du feu, de

même l'art allemand ne s'est jamais complu, comme l'art italien, à des figurations variées de l'Enfer. On peut conclure de là avec grande vraisemblance que, inversement, les peintures italiennes qui nous sont conservées dérivent de peintures littéraires, multipliées par les prédicateurs et poètes italiens des ordres mendiants. Aussi bien, cela nous est prouvé par Giacomino, dont j'ai cité la minutieuse description. Évidemment le peuple italien en était arrivé à se faire une idée précise de Satan lui-même : le grand diable sauvage, à tête d'animal, avalant les damnés, et, comme le raconte plaisamment Giacomino, se plaignant de la mauvaise qualité du rôti qui lui est servi. Pareillement, la distinction des peines spéciales réservées aux sept péchés capitaux, telle qu'elle nous apparaît clairement dans la fresque de Pise; l'introduction, dans la scène, de certains personnages diaboliques, tels que Mahomet et d'autres : tout cela devait faire partie du domaine traditionnel des idées italiennes; et le fait est que Dante et Giotto l'ont, l'un et l'autre, admis dans leur art. Les représentations de l'Enfer, peintes par Giotto à Florence et à Padoue, précédent, au point de vue chronologique, la *Divine Comédie*; et si Orcagna, à Sainte-Marie-Nouvelle, se conforme manifestement à la description de Dante, les fresques de Pise et de Terni, de nouveau, ne doivent rien au poète florentin. Ce n'est point non plus dans les écrits des grands auteurs religieux du XIII^e siècle, mais dans les prédications, malheureusement perdues, d'hommes tels que Hugues de Bareola, que l'on doit chercher la source de ces représentations italiennes de l'*Enfer*.

La « Cour Céleste », ce titre qualifie parfaitement la conception ancienne du Paradis¹. A défaut de la composition de Giotto au Palais de la Seigneurie, aujourd'hui perdue, la fresque d'Orcagna nous permet de nous figurer cette cour céleste. Peinte sur l'un des côtés du *Couronnement de la Vierge*,

1. Voy. plus loin le chapitre sur la *Vierge comme Reine des Cieux*. — Conf. Palermo, *La Corte di Dio* dans les *Allegorie Cristiane*, Florence, 1856 et la *Cour du Paradis* dans Barbazan, *Fabliaux et contes*, Paris, 1895, vol. III, p. 128.



GIOTTO. — LA CRUCIFIXION
Assise, Eglise inférieure.

cette fresque nous transporte à l'intérieur du palais du roi Christ, et correspond exactement à la description de Berthold, citée plus haut. Sur un trône élevé sont assis, solennellement, couronne en tête, le Christ et Marie, et à gauche et à droite, rangés régulièrement les uns derrière les autres, se tiennent les courtisans, sous les espèces des saints et des anges. Les murs de la Jérusalem céleste, étincelants d'or et de pierreries, tels qu'ils servaient jadis à désigner le Paradis, ont disparu ; le peuple ne cherche plus à se faire une image abstraite du Paradis, mais s'accoutume à le concevoir sur le type des cours terrestres qu'il connaît, de façon que chacun, même le plus pauvre, puisse l'imaginer et y avoir accès. Un paradis comme celui de Dante n'a rien de commun avec ce Paradis populaire : il a été conçu pour une classe tout autre de lecteurs, pour les lettrés et les philosophes.

III. — LES REPRÉSENTATIONS DE LA VIERGE.

En 1269, au chapitre général d'Assise, Bonaventure décrétait que, désormais, tous les clochers franciscains sonneraient chaque soir la salutation de l'*Ave Maria*; et l'on peut dire que, dès ce moment, toutes les églises de la chrétienté se sont accoutumées à sonner les louanges de la Vierge. C'est aussi Bonaventure qui a réveillé dans le peuple une adoration tendre et intime pour la Mère du Christ; et ce sentiment n'a point tardé à s'exprimer merveilleusement dans les arts. Il y avait longtemps déjà, au reste, que le culte de Marie tendait de plus en plus à s'emparer des cœurs. Le respect chevaleresque de la femme et l'influence orientale, introduite par les croisés, avaient sûrement contribué à cette tendance. La femme chrétienne, joyeuse de tous les privilèges et droits que la religion lui avait valus, éprouvait le besoin d'en témoigner sa reconnaissance à la Mère du Sauveur. Marie, intermédiaire entre l'homme et le Christ, se rapprochait sans cesse davantage de l'humanité souffrante, et ses serviteurs,

tels que le pieux et tendre Bernard de Clairvaux, étaient admis à la voir leur apparaître dès la vie présente. Mais ce sentiment, qui était en train de se développer dans les cœurs, les Franciscains l'ont infiniment stimulé par leurs chants et leurs prédications. L'élément humain, qui constituait le principe propre de leur religion toute de sentiment, se manifestait à eux plus vivement encore, peut-être, dans les joies et les douleurs de Marie, que dans les actes de l'Homme-Dieu lui-même. Pour comprendre et aimer Marie, il n'était besoin de rien autre que d'un cœur simple et chaud. Et ainsi, comme nous l'avons vu déjà dans les *Meditationes*, aussi bien que dans les poèmes de Jacopone et dans les Mystères, c'était Marie qui constituait proprement le personnage central. L'art, de son côté, avec cette introduction de l'élément féminin, a reçu un idéal suprême qui lui manquait jusqu'alors. C'est par Marie et pour Marie que les artistes ont appris à exprimer l'émotion la plus profonde. Marie a été vraiment la figure principale, la vraie reine de tout l'art de la Renaissance. Et lorsqu'elle a accompli son œuvre bienfaisante sur la terre, Raphaël, dans son tableau de Dresde, l'a élevée au-dessus de terre, mais sans que sa relation avec l'homme soit interrompue, et simplement de manière à ce que l'homme, depuis lors, suivant l'expression de Faust, chez Goethe, eût à la voir au-dessus de lui, à se sentir attiré vers elle.

Mais s'il n'est point douteux que c'est aux Franciscains que les arts ont dû surtout d'être stimulés à la glorification de la Vierge, on ne doit cependant pas oublier que d'autres ordres, comme les Servites, les Dominicains, dont l'action a été parallèle à celle des Frères Mineurs, ont aussi contribué activement à cette glorification artistique¹. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, les images de Marie prennent une extension universelle, et c'est vers le même temps que les églises commencent à s'orner de représentations cycliques de la vie de

1. Ainsi les Servites, dès 1233, avaient décidé que tous leurs édifices sacrés seraient pourvus d'une image de la Vierge. — Voy. A. Gianio, *Annales Servorum B. M. V.*, lib. I, p. 23.

la Vierge, tandis que, jusqu'alors, ces représentations ne s'offrent à nous que dans certains livres enluminés, tels que le *Poème de la Vie de Marie*, de Werinher de Tegernsee, enluminé dans la première moitié du XIII^e siècle. A côté de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine et de toute sorte de poèmes et de compilations d'origine italienne, un grand nombre de poèmes allemands, à cette époque, surgissent et se répandent dans le peuple. Et dans tous ces écrits, comme dans toutes les représentations artistiques du XIII^e et du XIV^e siècles, nous voyons deux manières différentes de figurer Marie : ou bien elle apparaît comme la mère terrestre de Jésus, partageant toutes les joies et toutes les souffrances humaines, ou bien comme la princesse céleste qui, couronnée par le Christ, trône auprès de lui.

Nous serions entraînés trop loin si nous voulions considérer en détail les diverses représentations de la *Légende de Marie* : nous nous bornerons, ici, à indiquer le développement de ces représentations, et à signaler certains points d'une importance plus générale.

1^o *Les représentations de Marie avec l'enfant.*

A l'origine, les artistes représentaient Marie, soit seule, debout, avec les bras levés en prière, ou bien assise de face, toute raidée, portant sur ses genoux, mais sans le tenir, un Enfant, également assis, vêtu et faisant le geste de bénir : Marie n'était encore qu'un être abstrait, le simple support de l'Homme-Dieu. Cependant, dès la première moitié du XIII^e siècle, un léger changement se fait sentir : Marie, maintenant, tient dans ses bras l'Enfant, et fait même un mouvement de la tête, ainsi que de l'une de ses mains, comme si elle voulait nous désigner le Christ¹. Ce type devient le point de départ de toute une série d'œuvres toscanes assez importantes, où,

1. Ainsi, dans la fresque de Conxolus au Sagro Speco de Subiaco, dans une *Madone* grecque reproduite par d'Agincourt pl. LXXXVII) et dans une *Vierge* de la cathédrale de Sienne.

pour la première fois, la nouvelle conception, tout humaine, de Marie trouve son expression. Cette série pourrait être simplement appelée le Groupe des *Vierges trônant*¹. Marie, grande et imposante, le manteau relevé sur la tête, à demi tournée vers la droite, est assise sur un trône élevé et richement orné. Sa tête, un peu tournée vers la droite, est légèrement baissée; de sa main gauche, elle tient l'Enfant, assis, vêtu et bénissant. Derrière le trône, ou à ses deux coins, des anges sont agenouillés ou debout. Et déjà, par-dessus ce schéma commun, nous apercevons les débuts d'une représentation plus naturelle et plus animée. La plus ancienne de ces images, la *Vierge* peinte, en 1221, par Guido de Sienne, pour l'église dominicaine de cette ville², la *Vierge* attribuée au même maître à l'Académie de Sienne, la *Vierge* de Margaritone, provenant de Saint-François d'Arezzo et conservée au musée de cette ville, la première *Vierge* de Cimabue, à l'Académie de Florence, la *Vierge* du même maître à Sainte-Claire d'Assise, nous montrent Marie désignant son Fils de la main droite. Plus tard, dans sa *Vierge* du Louvre, provenant de Saint-François de Pise, dans sa *Vierge* de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, Cimabue emploie la main droite de Marie à tenir la jambe droite de l'Enfant, qui, déjà beaucoup plus simple et vivant, est assis, la jambe gauche un peu rentrée³. Un pas de plus est fait dans les fresques de Cimabue à l'Église Inférieure d'Assise. L'Enfant, dont le visage a déjà le regard beaucoup plus vif, prend dans sa main l'une des mains de sa mère, et pose son pied droit dans l'autre main de Marie : motif qui se retrouve dans le tableau attribué à Coppo di Marcovaldo, aux Servites de Sienne⁴. Dans le tableau de l'église des Servites à Bologne, l'Enfant est debout, et, pendant qu'il pose le pied droit sur la main de Marie, saisit de la main droite le

1. On trouvera une étude plus détaillée du développement de ce type particulier dans mes *Studien zur Gesch. der Ital. Kunst. im XIII, und XIV Jahrh.* (*Repert. für Kunstw.*, 1890).

2. Aujourd'hui au Palazzo Publico.

3. Au même type appartient la *Vierge* de Deodati Orlandi, au musée de Lucques, mais l'Enfant y tient encore le rouleau.

4. Peint en 1261. — Conf. Vasari, I, p. 206, et Crowe et Cavalcacelle, *op. cit.*, I.

manteau de sa mère. Même disposition dans le tableau d'Or san Michele, à Florence, qui doit être sûrement une copie, faite par Lorenzo Monaco, de l'ancien tableau original de Bernardo Daddi. Dans le fameux tableau de Duccio, peint pour le maître-autel de la cathédrale de Sienne, l'Enfant est assis, mais Marie le regarde avec un mouvement de tête d'une tendresse exquise. Les anges, qui manquaient encore dans les tableaux de Guido, à l'Académie de Sienne, et de Margaritone, sont au nombre de huit dans le tableau de Cimabue, à l'Académie de Florence, au nombre de six dans le tableau du Louvre, et de six encore dans les tableaux de Sainte-Marie-Nouvelle et d'Or san Michele. Dans la fresque d'Assise, ils sont devenus sensiblement plus grands, et leur nombre s'est réduit à quatre. Chez Duccio, quatre anges, déjà pleins de vie, regardent par-dessus le dossier du trône. Et c'est encore ce type ancien de composition que nous retrouvons dans la mosaïque de Saint-Chrysogone, à Rome, et dans la petite fresque de Sainte-Marie du Transtévère, bien que, ici, la pose des figures soit beaucoup plus raide et plus archaïque, avec plus de maigreur dans les proportions.

Une nouvelle série de *Vierges*, préparée sous plus d'un rapport par les *Vierges* sculptées de Nicolas et de Jean de Pise, font voir un naturel plus grand, et une relation plus intimement humaine entre la mère et l'Enfant. Cette série commence avec Giotto. Même dans son tableau, encore archaïque, de l'Académie de Florence, où la pose tranquille de Marie rappelle le style de Cimabue, nous trouvons déjà, indépendamment même de la vérité plus grande du dessin, maints éléments nouveaux : ainsi le trône a une forme gothique, avec un fronton en ogive; Marie n'est plus aussi baissée, mais se tient presque droite; les anges, sur les côtés du trône, sont disposés en trois rangs respectifs, tandis que deux anges, tenant des vases de fleurs, s'agenouillent au premier plan, et que déjà des saints apparaissent au-dessous des anges latéraux. Le changement, ici, est à peu près le même que nous avons signalé dans les figurations du *Christ*

en croix : l'attitude contrainte des deux figures cède la place à une pose plus vraie, et, d'une façon générale, toute la vérité vivante s'accroît considérablement. Encore le progrès est-il bien plus sensible dans la *Vierge* peinte à mi-corps par Giotto, à l'Église Supérieure d'Assise, où le peintre a essayé de figurer l'Enfant de profil, regardant sa mère avec une expression très naturelle, pendant que Marie, de son côté, tient l'Enfant de ses deux mains, et porte la tête presque tout à fait droite¹. Pour la première fois aussi, Marie a une coiffure indépendante de son manteau. Dans son tableau de Saint-Pierre, à Rome, Giotto représente l'enfant enveloppé dans un linge et introduisant l'un de ses doigts dans sa bouche : sans cesse le naturel de la figuration va augmenter. La *Vierge* de Giotto, au musée de Bologne, rappelle l'ancienne *Vierge* de Bologne, signalée plus haut. Ici, le Christ se soulève un peu, pose un de ses pieds sur la main droite de sa mère, s'accroche au vêtement de Marie, et étend la main droite vers le visage maternel². Ainsi, d'œuvre en œuvre, le rapport entre la mère et l'enfant devient plus vrai, plus intime, plus humain, plus vivant. Deux autres tableaux, l'un appartenant à M. Murray à Londres, l'autre se trouvant dans la sacristie de Santa-Croce, correspondent au même point de développement que le tableau de Bologne. Et c'est une composition analogue que nous retrouvons, probablement sous l'influence de Giotto, dans les *Vierges* des Cosmates, à Sainte-Marie d'Ara Cœli, à Sainte-Marie in Transtevere, et à Sainte-Marie-Majeure, toutes trois à Rome.

D'une façon générale, on peut dire que l'école de Giotto, au cours du xiv^e siècle, s'en tient au type créé par le maître, pour ce qui est des rapports de la mère et de l'Enfant; cependant, ici même, un certain progrès est incontestable. Taddeo Gaddi, dans ses peintures de Sainte-Félicité à Florence, de

1. La façon dont l'enfant saisit la robe de sa mère est également une idée nouvelle de Giotto.

2. Dans la *Vierge* de Giotto à Bologne, Marie a sur la tête un fichu blanc attaché sous le menton : ce même motif a été repris par Vital de Bologne, dans son tableau de 1345.

Saint-Jean à Pistoie et de Saint-Pierre à Megognano, près de Boggibonsi, représente l'Enfant occupé à jouer avec un oiseau, et ce motif, vers le même temps, est traité par Pierre Lorenzetti à l'Académie de Sienne, par le sculpteur Nino Pisano à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence et au musée d'Arezzo; après quoi il devient un des motifs favoris des artistes¹. Dans un petit tabernacle décrit par Vasari, le mystérieux Stefano Fiorentino avait imaginé une composition nouvelle, et que nous ne retrouvons plus pendant le xiv^e siècle. Marie était occupée à coudre, et l'Enfant Jésus l'interrompait en lui présentant un oiseau. Cependant un tableau, dans une collection particulière de Pise, nous fait voir une composition analogue : Jésus est assis sur un petit banc, auprès de sa mère, qui s'interrompt de sa couture pour recevoir l'oiseau et les fruits que lui tend son Fils; dans le haut, deux anges flottent². Certaines peintures attribuées à Giovanni da Milano nous montrent, pour la seule fois au xiv^e siècle, l'Enfant à demi nu. Parfois, suivant l'exemple de Giotto, l'Enfant met un doigt dans sa bouche³, parfois il tient une fleur ou un écriteau⁴. Un tableau d'un certain Giovanni da Rimini, au musée d'Urbin, peint en 1345, représente l'Enfant s'efforçant de grimper jusqu'au sein de sa mère.

Et pendant que nous voyons ainsi, à Florence, des efforts continus vers l'observation naturelle et la vérité, la peinture

1. On le retrouve notamment dans la grande *Vierge* de Daddi, à l'Académie de Florence, dans celle d'Aguol Gaddi à San Spirito de Florence, et dans une autre *Vierge* de la même église, peinte par le même maître, mais attribuée à Giotto; dans la *Vierge* de Lippo Dalmasio à Saint-Dominique de Bologne, etc., et plus tard, dans les *Vierges* de l'école ombrienne.

2. Ce tableau de Pise, qui paraît bien être une copie du xv^e siècle, a été reproduit dans l'ouvrage de Rosini, II, 12.

3. Ainsi dans la lunette de San Niccolo, à Prato. Dans une peinture du cloître de Sainte-Marie du Carmel, à Florence, l'enfant étend ses deux mains vers sa mère.

4. Il tient une fleur dans la *Vierge* de Daddi à l'Académie de Florence; un écriteau dans une peinture du cloître de Sainte-Marie-Nouvelle, attribuée par Crowe à Gaddi, mais qui me paraît plutôt de Giottino; et aussi dans ce tableau de la chapelle de la sacristie de Santa-Croce où l'on voit flotter, au-dessus de Marie, les huit petites figures des vertus.

siennoise du même temps exprime, d'une façon beaucoup plus libre et plus accentuée, les véritables sentiments et idées de l'âme italienne. D'une part, cette peinture s'occupe à célébrer, en de vastes et riches compositions, la Vierge comme une reine des Cieux, entourée d'une cour; d'autre part, elle la représente comme la tendre mère, n'ayant de regards ni de pensées au monde que pour son Enfant. C'est sous ce premier aspect que Duccio a représenté la Vierge dans sa grande *Maesta* de la cathédrale de Sienne : elle trône parmi un groupe magnifique d'anges et de saints. Le même sujet est aussi repris et développé par Simone Martini et par Lippo Memmi, dans les Palais Publics de Sienne et de San Gimignano : sur un trône gothique, richement orné, sous un large baldaquin soutenu par des anges ou des saints remplissant le rôle de pages, Marie siège, la tête couronnée, vêtue d'une somptueuse robe de brocart : à Sienne, plus douce et plus sentimentale, penchant un peu la tête sur le Christ; à San Gimignano, plus majestueuse, tournée de face. De sa main gauche, elle retient l'Enfant, vêtu, debout sur ses genoux, bénissant de l'une de ses mains, et tenant dans l'autre une inscription. Deux anges gardent le trône, les bras croisés; et l'on en voit deux autres, à Sienne, comme dans le tableau de Giotto à Florence, qui s'agenouillent au premier plan, et offrent des fleurs à la reine céleste. Puis, à gauche et à droite, deux longues rangées de saints, avec des anges derrière eux. On croirait vraiment assister à une cérémonie de cour : mais c'est bien ainsi, en effet, qu'un Berthold de Ratisbonne se représentait la cour céleste.

Nous retrouvons une conception analogue dans les diverses statues qui nous restent de Nicolas de Pise et de son école. D'autres fois, la Vierge est représentée entourée d'étoiles et de toute la gloire céleste. Ainsi elle se montre à nous dans un tableau de Lippo Dalmasio à Londres, et dans le tableau de l'autel de la chapelle Rinuccini, à Santa Croce de Florence. L'auteur de ce dernier tableau, élève assez médiocre de Giovanni da Milano, entoure la Vierge d'étoiles et pose ses pieds



ECOLE GIOTESQUE. — LE JUGEMENT DERNIER. (Vise, Campo Santo.)

sur la lune : inaugurant là un motif qui, un siècle plus tard, deviendra familier dans l'art allemand. Cependant ces figurations constituent des cas isolés, et ce n'est qu'à la fin du xv^e siècle que des maîtres de l'Italie du Nord (Mantegna, Jean Bellin et son école) prendront l'habitude de représenter la Vierge parmi des nuages.

A côté des trois grandes peintures siennoises que je viens de nommer, nous possédons une série d'œuvres du début du xiv^e siècle, qui, ayant généralement la forme de retables à cinq compartiments, représentent, au milieu, la mère du Christ, avec des saints sur les côtés, le plus souvent à mi-corps. Les *Vierges*, dans cette série, ont toujours un mouvement tendre et maternel de la tête, et, à demi tournées vers la droite, tiennent des deux mains l'Enfant, souvent presque nu, qui de son côté saisit la robe de sa mère¹, ou bien tire à lui le voile qu'elle porte sur la tête², ou bien encore tient des fleurs³. Ainsi, d'après des modèles plus anciens, Pierre Lorenzetti représente la *Vierge* dans son tableau de l'Église paroissiale d'Arezzo, tandis que dans d'autres tableaux, à San-Ansano, près de Sienne, à la cathédrale de Cortone, et aux Offices, il imite encore la composition traditionnelle de l'école de Cimabue. Le progrès, cependant, apparaît même dans ces dernières œuvres, car Lorenzetti, comme Giotto, établit toujours un rapport intime entre la mère et l'Enfant, sauf lorsque, à San-Ansano, il figure l'Enfant se tournant, avec une expression très vivante, vers saint Antoine.

Ambrogio Lorenzetti va déjà beaucoup plus loin dans la même voie. Ce que les poètes franciscains ont exprimé le plus chaudement, le suprême bonheur maternel, ce maître s'est efforcé de le reproduire avec son pinceau. Pour Saint-François de Sienne il a peint *Marie occupée à nourrir son*

1. Dans un tableau de l'école de Duccio, à l'Académie de Sienne.

2. Dans le tableau attribué à Ugolino, à la sacristie de Santa-Croce : dans une *Vierge* de Segna, à Castiglione Fiorentino ; dans une *Vierge* de P. Lorenzetti, au Musée de Citta di Castello, etc.

3. *Vierge* de l'école de Duccio, et *Vierge* de Simone Martini, à l'Académie de Sienne.

Enfant, qui repose sur ses mains, légèrement recouvertes d'un linge blanc (pl. 18). Avec quels yeux pleins d'amour elle le regarde, avec quelle délicieuse gaîté enfantine l'Enfant se tourne vers nous, tout en appuyant sa petite jambe sur le bras de sa mère ! On ne sait ce qu'on doit le plus admirer, dans cette peinture, du naturel de l'invention ou de la pure beauté du sentiment. Comment ne pas imaginer que Lorenzetti a connu les poèmes de Jacopone, et notamment l'admirable *O Vergin piu che femina?*

Le motif lui-même, d'ailleurs, n'était pas entièrement nouveau. Sur la façade de Sainte-Marie du Transtévère, sur les portes de bronze de Ravello, nous le trouvons traité, déjà au XII^e siècle; mais c'est vers le milieu du XIV^e siècle qu'il commence à se répandre universellement. La *Madonna del latte*, ou *Vierge allaitant*, devient un des thèmes favoris de l'art italien. Ainsi nous le trouvons dans une statue de Nino Pisano, pour Sainte-Marie de l'Épine, à Pise; dans un tableau de Lippo Dalmasio, au Collegio di Spagna, à Rome; dans un tableau de Barnabé de Modène, à Ripoli, etc.

Mais Ambrogio Lorenzetti a laissé encore un autre modèle merveilleux, dont l'école siennoise a également tiré parti dans la suite. Un tableau de l'Académie de Sienne nous montre le Christ appuyant sa joue sur la joue de sa mère, pendant qu'il l'étreint de ses bras : motif qui, du reste, nous apparaît déjà dans le diptyque de Berlinghieri, à l'Académie de Florence. Ce sentiment doux et tendre convenait beaucoup mieux au génie siennois qu'au génie florentin. Mais Sienne a produit ses plus belles œuvres dès le XIV^e siècle, et plus tard s'est contentée de développer les motifs traditionnels, tandis que, à Florence, dès le début du XIV^e siècle, les *Vierges*, de même que les autres sujets, se sont de plus en plus variées et transformées. D'abord, les maîtres florentins ont représenté le Christ entièrement nu; et tout de suite ils ont cherché toute sorte de façons nouvelles d'exprimer les rapports entre la mère et l'Enfant. C'est Gentile du Frabiano, dans un petit tableau de la Casa della Misericordia, à Pise, qui, le premier, a eu l'idée de repré-

senter la mère en adoration devant son enfant : encore que, dans le même temps, le même sujet ait été traité, dans le nord de l'Italie, par Jacobello del Fior¹. Après quoi nous le retrouvons très souvent, aussi bien dans l'école ombrienne, chez Piero della Francesca, Fiorenzo di Lorenzo, Pérugin, et Pinturicchio, que dans l'école florentine, chez Baldovinetti, les Robbia, etc. Au groupe de la mère et de l'Enfant, Filippo Lippi ajoute le petit saint Jean, et ainsi nous arrivons au temps où Raphaël produit ses *Madones*, d'une jeunesse éternelle. Et celles-ci ont beau être infiniment supérieures, en perfection de formes et en pure beauté, aux vieilles peintures que nous avons considérées tout à l'heure : le sentiment qui les anime leur vient de ces vieux maîtres. L'idéal de Raphaël, dans sa jeunesse, c'est le même idéal qu'Ambrogio Lorenzetti a jadis exprimé sous l'inspiration des vieux poètes franciscains. Les *Vierges* du *Grand Duc* et de la *Casa Tempi*, ces chefs-d'œuvre de Raphaël, tout de même que les tableaux de Lorenzetti, nous apportent une traduction vivante des simples et sublimes paroles des *Meditationes* :

O Seigneur ! avec quel soin et quelle inquiétude la mère a veillé sur son petit garçon, pour qu'il n'eût pas la moindre privation ! Avec quel respect et quelle crainte cette mère touchait son enfant, reconnaissant en lui à la fois son Dieu et son Fils ! Comme elle s'agenouillait devant lui, pour le soulever et le déposer dans son berceau ! Avec quelle confiance et quelle dignité maternelle, et quelle joie parfaite, elle l'embrassait, le baisait, le serrait doucement contre elle ! Et comme elle se réjouissait de ce qu'il était son fils ! Combien souvent elle se plongeait dans la vue de son visage, de la moindre partie de son corps très saint ! Avec quel sérieux et quelle pudeur elle enveloppait de langes ses membres délicats ! Car, de même qu'elle était infiniment humble, de même elle était infiniment sage : et ainsi elle le servait avec sollicitude, pendant qu'il veillait et pendant qu'il dormait, dans sa petite enfance et dans sa jeunesse. Et comme elle avait du plaisir à le nourrir de son lait ! Quelle douceur elle y éprouvait, que les autres femmes ne sauraient connaître² !

Et Raphaël, tout comme ses vieux devanciers, comme Cimabue, Simone Martini et Giotto, dans son culte de la mère,

1. Au Musée de Bergame et au Musée Brera de Milan.

2. *Medit.*, chap. x, p. 524.

n'oubliait point aussi de célébrer la reine du ciel. Lui aussi, il nous a montré Marie siégeant sur son trône jusqu'au jour où, l'élevant par-dessus le temps et l'espace, il la transfigure, dans son tableau de Dresde.

2° *La légende de Marie.*

La grande impulsion prise par le culte de Marie a eu pour conséquence naturelle d'amener les artistes à représenter, en plus des Vierges proprement dites, des épisodes de la Légende de Marie ; et, ici encore, ce sont les Franciscains qui paraissent avoir dirigé le mouvement. C'est pour eux que Cimabue, dans le chœur de la basilique d'Assise, a peint le premier cycle important des scènes finales de la vie de Marie. A Padoue, Giotto a raconté la jeunesse de la Vierge ; à Florence, dans deux chapelles de Santa-Croce, aujourd'hui entièrement blanchies, il a décrit tous les événements de la vie de Marie jusqu'à l'Assomption¹ ; et son exemple a été suivi par Taddeo et Giovanni di Milano dans deux autres chapelles de Santa-Croce, comme aussi par Giottino dans l'ancien cloître de Sainte-Marie-Nouvelle. Puis vinrent Orcagna avec ses reliefs du maître-autel d'Or san Michele, Taddeo Bartoli dans ses fresques de Saint-François de Pise et du Palais Public de Sienne, Ottaviano Nelli à l'Hôtel de Ville de Foligno, etc.

Nous ne saurions songer, ici, à étudier le détail de ces divers sujets : il nous suffira de nous arrêter brièvement sur deux d'entre eux : l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge*.

Pour le premier de ces sujets, Cimabue avait représenté déjà, au bas de la scène, les douze Apôtres réunis autour du tombeau ouvert, avec une foule de saints, debout à l'arrière-plan, tandis que, dans le haut, Marie est emportée au ciel par quatre anges, et tendrement accueillie par le Christ². L'école

1. Vasari, I, p. 374.

2. Une composition toute pareille, sauf l'addition d'autres saints aux apôtres, se retrouve dans une fresque archaïque, mais datant sûrement de la première moitié du xv^e siècle, à l'Église supérieure de Subiaco. (Voy. d'Agincourt, pl. XXVI, p. 4).

de Sienne a tiré du même sujet une composition nouvelle et magnifique, en supprimant la partie inférieure, et en se bornant à représenter l'allégresse des troupes célestes emportant au ciel leur reine, assise dans une gloire. Le plus ancien témoignage de ce type de composition, qui est resté particulièrement aimé à Sienne jusqu'au xiv^e siècle, est le délicieux tableau analogue, attribué au même peintre, mais qui me paraît être plutôt de Pierre Lorenzetti, à l'Académie de Sienne. La représentation imaginée par ce dernier peintre, dans la cathédrale d'Arezzo, ne nous est plus connue que par la description de Vasari¹ : mais celle-ci correspond entièrement à ce que nous montre le tableau susdit. Nous retrouvons l'influence siennoise dans la fresque faussement attribuée à Simone Martini par Vasari, au Campo Santo de Pise, et peinte, me semble-t-il, par François Traini². Le motif principal est toujours la joyeuse fête des anges jouant et chantant, telle qu'elle a été décrite par Jacopone dans un délicieux poème : *Canti giojosi e dolce melodia*.

Et c'est aussi toute la magnificence du Ciel, tous les chants et toute la musique des anges, avec l'addition de la troupe solennelle des saints, qui entourent la Vierge dans les représentations de son *Couronnement*. La pauvre femme terrestre est maintenant devenue la reine des cieux, partageant la gloire de son Fils, et assise sur le même trône. Déjà la mosaïque de Sainte-Marie du Transtévère nous la montre trônant majestueusement auprès de son Fils. Mais la première représentation propre du *Couronnement de la Vierge* se trouve dans la mosaïque de Torriti, à Sainte-Marie-Majeure, datant de 1295 : œuvre commandée par le pape franciscain Nicolas IV, et où, pour la première fois, les deux saints François et Antoine figurent dans la société des Apôtres. La mère et le Fils sont encore assis l'un près de l'autre, à la manière ancienne. Dans sa main gauche, le Christ tient un livre ouvert, tandis

1. Vasari, I, p. 474.

2. Cette manière d'entendre le sujet se rencontre dans un grand nombre de peintures à Sienne et aux environs.

que, de sa main droite, il couronne Marie. Une troupe de petits anges entourent le bas du trône somptueux, et les saints sont aussi représentés en petites figures. La même scène, mais déjà plus développée, se montre à nous dans la mosaïque du portail central de la cathédrale de Florence, attribuée à Gaddo Gaddi; ici, le Christ se tourne vers la Vierge, qui croise les bras sur la poitrine. Les quatre symboles des Évangélistes entourent le trône, et, des deux côtés, des anges chantent et jouent. Mais c'est Giotto qui, le premier, a donné au sujet sa forme nouvelle, dans son retable à cinq compartiments de la chapelle Baroncelli, dans l'église Santa-Croce de Florence. Ici, derrière les anges agenouillés, la troupe innombrable des saints se presse autour du trône, sur lequel un Christ, d'une jeunesse idéale, couronne, de ses deux mains, Marie, penchée vers lui avec les bras croisés. Ce remarquable tableau porte clairement, de même que les Vierges de Simone Martini et de Lippo Memmi, le caractère d'une cérémonie de cour; et le même caractère, comme aussi la même composition, surtout pour le groupe principal, se retrouvent dans les nombreux couronnements de la Vierge au xiv^e siècle. Cependant le tableau de Barna, à saint Jean de Latran, se rattache encore à l'ancien type plus simple, où le Christ ne tient la couronne que d'une main¹. Un cérémonial de cour, mais différent de celui qu'a imaginé Giotto, nous apparaît dans un tableau de Barnabé de Modène, reproduit par d'Agincourt. Ici, Marie est agenouillée parmi des anges musiciens, devant le Christ assis sous un baldaquin. Nous retrouvons Marie agenouillée dans des peintures bolonaises de Jacobus Pauli à Saint-Jacques-Majeur de Bologne et de Vital à San-Salvatore de la même ville, tandis qu'en Toscane ce motif n'est introduit que par Filippo Lippi, dans ses fresques de Spolète.

Chose importante à signaler : depuis la mosaïque de Torriti, c'est toujours pour l'ornement des églises franciscaines que nous voyons surtout représenter le *Couronnement de la*

1. D'Agincourt, pl. CXXVII.

Vierge; de telle sorte que, là encore, nous ne pouvons nous empêcher de conclure que ce sont les Franciscains qui, les premiers, ont conçu et répandu l'idée de cette scène céleste.

On ne saurait en dire autant de certaines autres figurations de Marie, qui sont nées également vers 1300, et que je dois signaler en quelques mots. Ce sont, d'abord, ces *Vierges de Miséricorde*, où Marie apparaît comme Reine des cieux, pendant que, sous les replis de son manteau ouvert, s'agenouillent des moines et des laïcs. La plus ancienne peinture de ce type, à ma connaissance, a été produite par un élève de Lippo Memmi, à la cathédrale d'Orvieto; et la même composition se retrouve sur le maître-autel de Sainte-Marie de la Miséricorde, à Arezzo. Une série de reliefs contemporains reproduisent la même scène.

Une autre composition, assez fréquente au xiv^e siècle, est celle de la *Famille de la Vierge*. Nous la trouvons dans des peintures d'Agnolo Gaddi à Figline près de Prato, d'un maître giottesque à Saint-François de Pescia, de Luca Thome à l'Académie de Sienne, et de Gennaro di Cola au musée de Naples. Sainte Anne tient Marie sur ses genoux, et Marie, à son tour, tient l'Enfant Jésus. Le tableau de Masaccio, à l'Académie de Florence, reproduit la composition d'Agnolo Gaddi, avec la même raideur des attitudes. Ce sujet atteint son parfait développement dans le groupe de Sansovino, à Saint-Augustin de Rome, et dans le célèbre tableau de Léonard, au Louvre.

Un autre type, au contraire, où la *Vierge* est représentée dans un rôle d'intercession, et qui est propre à l'art ombrien, paraît être né expressément sous l'influence franciscaine de saint Bernardin. Je veux parler de ces *ex-voto* du xv^e siècle, où Marie est représentée retenant la main irritée de son fils au moment où celui-ci s'apprête à lancer les flèches de sa colère sur le peuple : deux tableaux de Buonfigli, à Saint-François et à Saint-Florent de Pérouse, peuvent servir de modèle pour la conception de ce sujet.

Vers le même temps, également en Ombrie, nous voyons surgir des compositions singulières, qui font songer aux *Con-*

trastes, dont nous avons parlé dans la poésie du xiv^e siècle, entre Marie et le Démon. Dans les œuvres en question, Marie, par son intervention, arrache aux griffes du diable un enfant, que sa mère angoissée essayait vainement de lui enlever. Je trouve ce sujet dans un tableau de Nicolas Alunno à la galerie Colonna de Rome, dans un tableau de Melanzio à Saint-Léonard de Montefalco, et dans un tableau de Gerino de Pistoie à Saint-Augustin de Borgo San-Sepolcro.

Tout ce que nous venons de dire prouve assez l'énorme action exercée par François et son ordre sur le développement du Culte de la Vierge; et l'on peut ajouter encore que les deux grands idéals de la Vierge, tels que l'art de la Renaissance les a empruntés à la poésie et à la prédication franciscaines, vont garder leur valeur artistique pour tous les temps : l'idéal de la Mère terrestre, tendrement aimée, et l'idéal de la Reine céleste. Ce sont là deux thèmes que nous devons directement à l'esprit franciscain.

APPENDICE.

De quelques autres représentations légendaires.

A côté de la *Passion du Christ*, du *Jugement dernier*, de la *Vie de la Vierge*, à côté des *Légendes des saints de l'Ordre*, et notamment de *François*, d'*Antoine de Padoue*, de *Claire*, et de *Bernardin de Sienne*, nous trouvons encore souvent, dans les églises franciscaines, d'autres représentations cycliques qu'il nous suffira de mentionner en deux mots. De la conception mystique répandue par Bonaventure, et tendant à considérer François comme le septième ange de l'Apocalypse, les Franciscains, comme je l'ai dit déjà, ont toujours déduit un culte particulier pour *saint Michel*. C'est ainsi que déjà Cimabue, dans l'Église Supérieure d'Assise, a représenté les passages de l'Apocalypse se rapportant à *saint Michel*, et qu'il a figuré toute la légende de ce saint, plus tard, dans les fresques d'une chapelle à Santa-Croce de Florence. C'est



AMBROGIO LORENZETTI. — VIERGE.
(Sienne, Église Saint-François.)

encore, probablement, à l'archange Michel que se rapportaient les peintures apocalyptiques dont Vasari nous dit que Giotto les a exécutées dans l'église Sainte-Claire à Naples¹. Plus tard, Spinello, dans l'église Saint-François d'Arezzo, a orné une chapelle de fresques représentant la *Légende de saint Michel*.

Un autre sujet particulièrement franciscain est la *Légende de la Sainte Croix* : sa représentation est un produit direct du culte de la croix institué par les Franciscains. On connaît assez les représentations cycliques de ce sujet par Agnolo Gaddi dans le chœur de Santa-Croce, de Cennino Cennini à Saint-François de Volterre, et de Piero della Francesca à Saint-François d'Arezzo, etc.

Ces deux sujets, la *Légende de saint Michel* et la *Légende de la Croix*, peuvent être considérés comme spécialement franciscains. D'autres légendes de saints, sans appartenir proprement à la tradition franciscaine, ont été souvent représentées dans leurs églises : ce sont celles des deux *saints Jean*, de la *Madeleine*, de *saint Nicolas* et de *saint Antoine ermite*.

1. Vasari, I, p. 390.

CHAPITRE IV

LES ALLÉGORIES.

L'influence de la mystique franciscaine dans l'art ne s'est point bornée à créer la conception nouvelle de la légende chrétienne. Cette mystique n'a pas seulement ramené sur terre, des hauteurs abstraites du ciel, les grandes incarnations des idées chrétiennes; elle a aussi prêté un corps à ces idées elle-mêmes, les a revêtues d'une apparence humaine afin de les rendre plus compréhensibles. En cela, à vrai dire, elle n'a fait rien d'entièrement nouveau. A côté des symboles où, de tout temps, s'est plu l'art chrétien, de très bonne heure les artistes, s'appuyant en partie sur les traditions antiques, ont cherché à personnifier des conceptions théologiques et morales¹. Mais le mérite de la mystique franciscaine et populaire consiste en ce qu'elle a tendu à rendre ces personnifications allégoriques aussi claires que possible, en substituant aux images froides et schématiques de ses devanciers des images toutes simples et pittoresques. Aussi a-t-elle fourni à l'art une matière très riche et d'un emploi très facile. Et, en même temps que ces personnifications allégoriques se sont multipliées, les symboles ont perdu leur fréquence de jadis. Tout l'art des XIII^e et XIV^e siècles, et notamment la sculpture funéraire, sont remplis de représentations allégoriques des vertus et des vices. Après cela, il est impossible de dire exactement en quel degré les ordres men-

1. Voy. sur ce point, Piper. *Mythologie der Christl. Kunst.*, Weimar, 1851. et J.-B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, Paris, 1855, II, 111.

dians ont contribué à la formation de ce goût artistique nouveau : mais leur contribution, d'une façon générale, est incontestable ; et l'on en trouverait une preuve dans ce fait que, bien plus que toutes les autres églises italiennes, les églises des ordres mendiants abondent en figures allégoriques. Une autre allégorie, essentiellement populaire, celle de la *Mort*, considérée comme *maîtresse du monde*, dérive expressément de l'esprit franciscain, ainsi que je vais le démontrer tout à l'heure.

A ces personnifications directes et d'un caractère populaire évident, s'ajoutent des allégories d'une nature plus développée, qui, représentées seulement sur des murs de couvents, s'adressaient plus particulièrement aux religieux. C'étaient des représentations figurées de certaines idées dogmatiques ou mystiques, illustrant des textes écrits, dont la plupart sont perdus, mais dont la signification nous apparaît clairement et s'accorde tout à fait avec ce que nous savons des idées du temps. Chez les Franciscains, ces allégories portaient sur les *vœux de l'ordre* ; chez les dominicains, sur le *rôle de l'ordre*. Les unes ont trouvé leur plus parfaite expression à la basilique d'Assise, les autres à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence. Mais de tels sujets étaient trop frustes, à la fois, et trop compliqués pour séduire vraiment les artistes ; ils exigeaient de ceux-ci qu'ils devinssent les serviteurs de la science, qu'ils parlassent plutôt à l'intelligence qu'au sentiment. Seuls, des sujets où le sentiment avait sa part, comme celui des *Fiançailles de saint François avec la Pauvreté*, les inspiraient à l'égal de leurs sujets ordinaires, et les stimulaient à mettre leur cœur dans leur tâche.

Dans les pages suivantes, nous considérerons, d'abord, les *allégories conventuelles* des Franciscains, c'est-à-dire les allégories des *vœux*, et celles de la *Croix* ; puis, dans un dernier chapitre, les allégories populaires de la *Mort*.

I. — LES ALLÉGORIES DES VŒUX FRANCISCAINS, ET LE TRIOMPHE DE SAINT FRANÇOIS.

Au-dessus du tombeau de saint François, dans l'Église Inférieure d'Assise, Giotto, sur les quatre murs du croisement, a représenté les trois vœux de l'ordre : la *Pauvreté*, l'*Obéissance* et la *Chasteté*, ainsi que la *Glorification du Saint*. Chacune des fresques est entourée d'un encadrement feuillagé, où des médaillons quadrangulaires contiennent des figures d'anges en buste.

1. — *La Pauvreté* (pl. 19).

La peinture représente les *Fiançailles de François avec la Pauvreté*. Au milieu, sur un sol rocheux, se voit la figure décharnée de la sainte *Pauvreté*, vêtue d'une robe toute en haillons et ceinte d'une corde. Au-dessus d'elle, fleurissent des roses et des lys. Ses ailes pendent inertes, comme brisées. Son visage, sérieux, porte la trace, dans ses traits vieillissés, de la souffrance et du renoncement. D'un regard tranquille et réservé, elle considère François, qui, s'avancant vers elle tendrement, passe un anneau à l'un des doigts de sa main droite. Entre les deux figures, un peu en arrière, le Christ tend à François le bras de sa fiancée. A droite de celle-ci, deux femmes sont debout, l'une ayant une couronne de fleurs et trois flammes sur la tête, et tenant un cœur à la main, — la Charité ; l'autre faisant un geste qui indique qu'elle vient de donner à la pauvreté une bague, que celle-ci tient dans sa main gauche : c'est l'Espérance. Un groupe de grands anges assistent à la scène, derrière François et ces vertus, et considèrent les fiancés avec une attention solennelle. Plus bas, les chiens aboient vers la Pauvreté, et un jeune garçon lève le bras pour lancer une pierre sur elle, tandis qu'un autre la frappe d'un bâton. A l'avant-plan, sur la gauche, un ange

saisit par le bras un jeune homme, qui offre son manteau à un vieux mendiant, et lui désigne l'acte des fiancés. A droite, un autre ange s'efforce de désigner, pareillement, les fiançailles mystiques à un gentilhomme portant un faucon sur le bras : mais le seigneur, refusant de prendre exemple sur François, fait un geste de dédain ; et ses deux compagnons se montrent également insensibles. L'un de ceux-ci, se préparant à poursuivre son chemin, se retourne et saisit avec angoisse, des deux mains, sa bourse ; l'autre, un moine, le regarde, et se prend la poitrine d'un mouvement convulsif. Enfin, dans le haut, au-dessus du groupe central, deux anges s'envolent vers le ciel : celui de gauche porte un manteau et un sac ; celui de droite, le modèle d'un édifice, surmonté d'une tour et entouré d'un jardin. Les mains de Dieu apparaissent, tout en haut, et s'occupent à recevoir ces offrandes.

Dans l'encadrement, sous la peinture, se lisent les vers suivants d'une hymne, en partie effacés :

. . . sic contemnitur
dum spernit mundi gaudia
veste vili contegitur
Querit celi solatia
. . . tur duris sentibus
mundi carens divitiis
rosis plena virentibus
.
. ant
celestis spes et caritas.
et angeli coadjuvant
ut placeat necessitas
hanc sponsam Christus tribuit
Francisco ut custodiat
nam omnis eam re (spuit)
.¹

La signification propre de cette scène allégorique ne saurait offrir pour nous aucun doute, si même nous ne connaissions pas

1. J'ai eu le bonheur de pouvoir déchiffrer, au moins partiellement, cette inscription, avec l'aide d'une vieille *Description* manuscrite des Archives de la Basilique, qui, elle-même, ne la reproduit que très imparfaitement.

les strophes magnifiques de Dante où sont célébrés le renoncement de François et son dédain de tout bien terrestre.

...Chè per tal donna giovinetto in guerra
 Del padre corse, a cui, com' alla Morte.
 La porta del piacer nessun disserra;
 E dinanzi alla sua spirital corte
Et coram patre le si fece unito,
 Poscia di di in di l'amò più forte.
 Questa, privata del primo marito,
 Mille e cent'anni e più dispetta e scura
 Fino a costui si stette senza invito.
 Nè valse udir, che la trovò sicura
 Con Amiclate, al suon della sua voce,
 Colui ch'a tutto 'l mondo fe' paura;
 Nè valse esser costante nè feroce,
 Sì che dove Maria rimase giuso,
 Ella con Cristo salse in su la croce.
 Ma perch'io non proceda troppo chiuso,
 Francesco e Povertà per questi amanti
 Prendi oramai nel mio parlar diffuso.
 La lor concordia, ei lor lieti sembianti
 L'amore e meraviglia, e'l dolce sguardo,
 Faceano esser cagion de' pensier santi;
 Tanto che 'l venerabile Bernardo
 Si scalzò primo, e dietro a tanta pace
 Corse, e correndo gli parv' esser tardo.

En lisant ces vers, on serait tenté, avec Schnaase, d'y voir le modèle dont s'est inspiré Giotto : mais Dobbert a définitivement prouvé que le sujet des fiançailles de François avec la pauvreté s'était répandu en Italie longtemps avant Dante, et que le passage du poète comme la fresque du peintre, indépendants l'un de l'autre, se rattachent à une conception qui était courante dans l'ordre franciscain tout entier. Cette conception remonte-t-elle jusqu'à François lui-même ? C'est ce que nous ne saurions dire avec certitude, mais la chose n'a rien d'impossible. François a raconté à Innocent III la parabole d'une pauvre femme qui, vivant dans le désert, envoie ses enfants à son mari royal qui les accueille avec joie. Or cette parabole, d'après Hase, doit être expliquée ainsi : la pauvre

femme est la pauvreté personnifiée, le roi est le Christ, et, par les enfants, François entendait les apôtres, les anachorètes et les moines. Cependant cette explication ne remonte pas à François lui-même : car Thomas de Celano¹ et les Trois Compagnons voient encore, dans la pauvre femme, une allégorie de François, et, dans les fils, les Frères Mineurs. Il est également douteux que la prière pour l'obtention de la pauvreté soit vraiment de lui. Cette prière commence ainsi : « La pauvreté est la reine de tous. Mon pieux Seigneur Jésus-Christ, aie pitié de moi et de dame Pauvreté, car moi, aussi, je suis tourmenté d'amour pour elle, et, sans elle, je ne puis trouver aucun repos ! Seigneur, tu le sais, car c'est toi qui m'as permis de l'apprendre d'elle ! Mais elle est bien tristement repoussée de tous, et la maîtresse des peuples est devenue pareille à une veuve humble et méprisée, elle qui est, cependant, la reine de toutes les vertus ; elle est assise sur un tas de fumier, et se plaint que tous ses amis anciens la dédaignent et soient devenus ses ennemis, et ceux-ci montrent, par là, que, depuis longtemps déjà, ils ne sont plus ses époux, mais des adultères². »

L'allégorie des fiançailles proprement dite apparaît, pour la première fois, dans la *Seconde Légende* de Celano, où nous lisons ceci : « Elle, la bien-aimée du Fils de Dieu, depuis longtemps repoussée de toute la terre, c'est elle que François a recherchée, et avec qui il a voulu se fiancer d'une manière immuable. Et ainsi il est devenu son amant ; et, non seulement il a abandonné son père et sa mère pour s'attacher intimement à elle, et pour n'avoir qu'un seul être avec elle, mais il a encore abandonné pour elle tous les biens qu'il avait, et voici qu'il l'embrasse pudiquement. et que pas un instant il ne s'arrête de lui être un mari fidèle³ ! » La même description a été reprise par Bonaventure, et se retrouve, bientôt après, dans les chants de Jacopone. Dans l'un de ceux-ci, *San Francesco sia laudato*, François et la Pauvreté se rencontrent dans un bois :

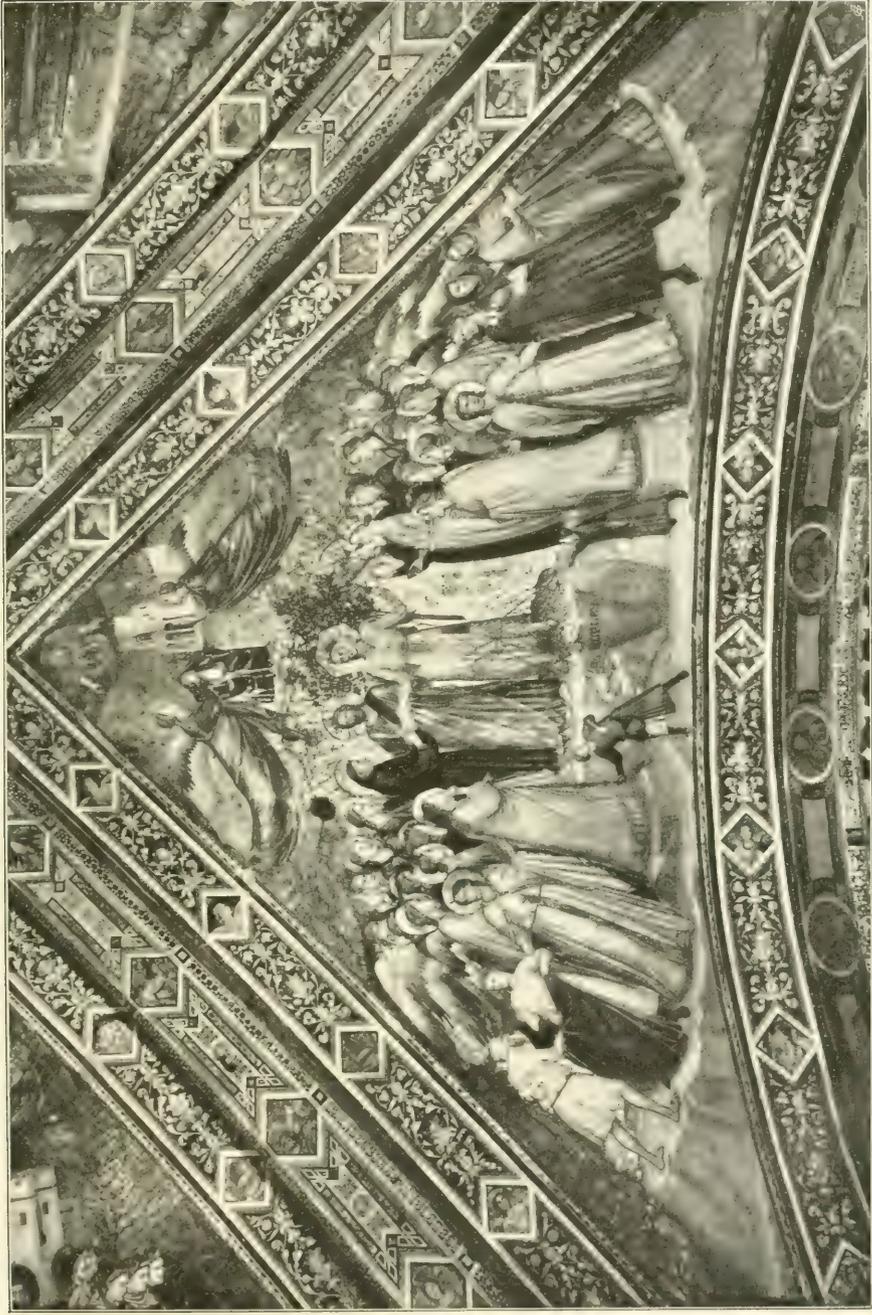
1. Hase, *Franz von Assisi*, p. 39. — Cel., *1^e Lég.*, p. 30. — Bonav., III, p. 749.

2. *Opera S. Francisci*, I. *Oratio de Obtinenda paupertate*.

3. Cel., *2^e Lég.*, III, I, p. 90. Conf. Bonav., VII, p. 760.

Le saint voit tout à coup s'approcher la Pauvreté, sous la forme d'une femme pleine de noblesse et d'honneur ; mais elle lui apparaît inquiète, marchant seule et fatiguée, comme une femme outragée. Dès qu'elle aperçoit le saint, elle veut l'aborder ; mais François la prenant pour une femme de notre espèce, se recule, par crainte du péché, et lui dit : « Que le feu céleste, enflammé au Saint-Esprit, puisse te brûler ! » A quoi elle répond : « Frère, ton salut me plaît à entendre ! Dis-moi pourquoi tu erres ainsi, et seul ? » Et lui : « Je me suis mis en route pour chercher la Pauvreté, ayant repoussé loin de moi la Richesse ; et maintenant je vais marcher et l'appeler jusqu'à ce que je la rencontre ! » Suit un dialogue où la Pauvreté se fait reconnaître, à la grande joie du saint. Elle le prévient de ne pas se réjouir trop tôt, car, si maigre qu'elle soit, elle est lourde à porter. Mais comme François ne se laisse point arrêter dans le désir qu'il a d'elle, elle convient de devenir sa femme, à la condition qu'il accueille chez lui ses six sœurs, qui sont la Charité, l'Obéissance, la Patience, la Chasteté, le Renoncement, enfin l'Espérance, cette dernière étant, en outre, sa *camariera* et sa *messagiera*. François lui promet de faire tout cela, sur quoi elle finit par révéler que, avec elle et en compagnie des vertus, il va parvenir jusqu'au Christ.

Plus vivement encore que les vers de Dante, cette peinture de Jacopone ressemble à la fresque de Giotto. Des sept compagnes mentionnées par le poète, deux au moins, la Charité et l'Espérance, reparaissent chez le peintre ; et l'on ne saurait manquer de sentir la profonde signification de ce symbole donnant pour amies intimes, à la Pauvreté, l'Espérance et la Charité. La haine du monde pour la Pauvreté, telle que la décrit Jacopone, est également exprimée chez Giotto par le chien aboyant et par les deux mauvais garçons. Seule, l'explication des deux groupes du premier plan n'est pas absolument certaine. Certes, il paraît clair que, à gauche, l'exemple du jeune homme faisant l'aumône indique la manière dont on remplit les exigences de la Pauvreté ; et le groupe de droite marque, en opposition, l'homme qui ne se conforme pas à cette vertu. Mais ce dernier



GIOTTO. — ALLÉGORIE DE LA PAUVRETÉ.
(Assise, Église inférieure.)

groupe a été interprété de diverses façons. Je crois, pour ma part, que Giotto a voulu personnifier, dans les trois hommes du groupe, les trois vices de l'Orgueil, de l'Avarice et de l'Envie, que Dante cite plusieurs fois ensemble¹, comme se tenant l'un à l'autre. Le faucon et le geste dédaigneux de la main désignent manifestement l'un des trois hommes comme le *superbus*; le second; qui tient avec sollicitude son sac d'argent, est l'*avarus*; le troisième, se serrant la poitrine douloureusement, pendant qu'il regarde ses compagnons, ne peut être que l'*invidiosus*. Et que le peintre ait vêtu cet envieux d'une robe de moine, c'est là chose très significative : car le vice de l'envie était celui où le pauvre moine devait être exposé le plus fréquemment².

Les présents que les Anges portent au ciel désignent, d'une façon générale, les biens terrestres du vêtement, de l'argent, de l'habitation, ces trois biens que le fiancé sacrifie à la Pauvreté. Il est possible que Giotto ait voulu faire allusion aux biens sacrifiés par François lui-même; mais, en tout cas, nous ne saurions admettre l'hypothèse de Woltmann, suivant laquelle les trois objets représenteraient des dons faits par les trois personnages mondains du premier plan³.

La simplicité grandiose de la composition, la sûreté et l'acuité de la caractérisation des figures, et la profondeur recueillie du sentiment, donnent à cette œuvre de Giotto la première place parmi les représentations allégoriques du xiv^e siècle. En opposition aux autres *allégories des vœux*, celle-là est immédiatement intelligible et d'un effet saisissant pour tout homme qui la voit. Et cette différence provient, surtout, de ce que la pauvreté n'est point, comme la chasteté et l'obéissance, une qualité de l'esprit, mais une condition de vie qui s'exprime au dehors. Un homme vertueux, par son apparence extérieure, peut fort bien ressembler à un homme

1. Notamment dans l'*Enfer*, vi, 74 et xv, p. 68.

2. Il m'est impossible d'admettre, avec Lubk et Dobbert, que le moine veuille rappeler au bien ses deux compagnons : le geste de sa main n'a nullement ce sens.

3. Woltmann, *Gesch. d. Malerei*, I, p. 441. L'édifice n'est nullement un monastère, mais bien un palais seigneurial, ce qui exclut aussi l'hypothèse de Cristofani, qui voit dans cet édifice le symbole de la « vie contemplative ».

vicieux; le pauvre, lui, se reconnaît aussitôt à sa mine soucieuse et à ses haillons. Et ainsi l'allégorie de la Pauvreté représente le pauvre, un type défini; tandis que les allégories des deux autres vertus ne peuvent être obtenues que par la représentation de certains attributs qui, inventés plus ou moins arbitrairement, forcent le spectateur à chercher et à réfléchir, au lieu de lui permettre de regarder et de sentir. Les allégories de la Chasteté et de l'Obéissance, telles que nous allons les voir, sont des sujets d'une réalisation impossible, et laissent le spectateur nécessairement indifférent; l'allégorie de la Pauvreté, au contraire, est parfaitement réalisable dans l'art — et, de là, sa puissante action. Et si même on ôtait à la Pauvreté son auréole, si on supprimait le Christ et les anges, il resterait toujours encore une émouvante action artistique qui ferait appel à notre sentiment. Si même nous ignorions la vie de François et le sujet de la fresque, nous serions encore touchés de l'étonnant spectacle des fiançailles de ce jeune homme avec une pauvre femme en haillons.

Tout cela explique assez pourquoi l'art italien, après Giotto, a souvent traité les *Fiançailles de saint François avec la Pauvreté*, tandis qu'il n'a traité que très rarement, et en figures séparées, les allégories de l'Obéissance et de la Chasteté. Giotto lui-même, le premier, sur les murs de la chapelle Bardi, à Santa-Croce, a peint en buste les deux figures féminines de ces vertus. Quant à la Pauvreté, il l'a figurée en haillons, avec des ailes, couronnée d'un mélange de roses et d'épines, et tenant à la main un bâton, comme si elle voulait échapper à la poursuite d'une tête de chien qui aboie contre elle. Le tableau de la chapelle décorée par Giovanni de Milano, dans la même église Santa Croce, nous montre, parmi les saints, autour de la Vierge, François tendant un anneau à une petite figure, ailée et flottante, de la Pauvreté. Dans un relief des Robbia, à San Girolamo Fuori, près de Volterre, la Pauvreté est représentée volant au-dessus du saint. Lorenzo di Bicci, au-dessus de la porte du couvent de San Onofrio, à Foligno, a peint la scène des *Fiançailles* : mais la

peinture ne nous est point parvenue. Nous retrouvons la même scène dans un petit tableau du musée de Munich, œuvre d'un élève de Filippo Lippi. François, debout, donne l'anneau à une vieille femme, vêtue d'une chemise blanche déchirée, d'un manteau gris, avec un fichu blanc sur la tête. La même scène est figurée aussi dans un excellent dessin, faussement attribué à Pollajuolo, au British Museum (collection Malcolm). Enfin il faut citer un petit tableau dans la manière de Nelli, au Musée Chrétien du Vatican, qui représente la *Rencontre de François avec les trois femmes*, et dont nous aurons encore à reparler.

Mais il est très intéressant de remarquer que ce même Giotto qui, dans son art, a créé un si merveilleux monument en l'honneur de la pauvreté, s'est élevé, en tant qu'homme, contre la glorification de cette même vertu franciscaine. Son sens pratique de Florentin lui défendait de reconnaître la portée générale de ces conceptions franciscaines, au service desquelles il avait passé presque toute sa vie. Dans un long poème débutant par ces mots : *Molti son quei che lodan povertade*, Giotto attaque vivement le culte de la pauvreté¹. La pauvreté involontaire, d'après lui, ne conduit qu'au mensonge et à l'immoralité; la pauvreté volontaire est inconciliable avec les belles mœurs et la culture de l'esprit. Si le Seigneur lui-même a recommandé la pauvreté, nous devons concevoir cette recommandation d'une façon toute symbolique, et non point littérale. Mais, au reste, ce qui a été utile pour Jésus et pour son œuvre n'a plus la même utilité pour les hommes de notre temps. Et plus amèrement encore, la pauvreté, « cette soi-disant vertu », est attaquée dans une autre *canzone*, faussement attribuée à Guido Cavalcanti, tandis que, selon toute vraisemblance, elle a été écrite deux siècles après ce poète². La pauvreté, d'après cette *canzone*, est pire que

1. Ce poème a été publié d'abord par Rumohr, *Ital. Forschungen*, II, p. 51; on le trouvera, notamment, dans l'édition Milanese de la *Vie de Giotto*, par Vasari, vol. I, p. 426.

2. *Rime di Cavalcanti*, Florence, 1813, p. 42. On trouvera encore deux autres poèmes sur la Pauvreté dans les *Studi Sulla Letteratura Ital.* de D'Ancona.

la mort elle-même, car elle ôte à l'homme ce qui lui est plus précieux que la vie, sa réputation : le pauvre, qu'il ait le cœur aussi noble qu'il voudra, est toujours traité avec mépris, et le Christ n'était nullement pauvre, mais d'une richesse infinie en sa qualité de personne divine.

Ces poèmes passionnés nous apparaissent comme la réplique d'hommes instruits et mondains aux transports exaltés d'un Jacopone. Dans un chant merveilleux, *O, Amor di Povertade*, Jacopone raconte comment la Pauvreté s'est tenue, sous une double forme, intérieure et extérieure, auprès du berceau du Christ, et comment Jésus s'est épris pour elle d'un tel amour que, jusqu'à sa mort sur la croix, il n'a plus voulu s'en séparer. Après quoi, la Pauvreté a erré par le monde, demandant accueil aux prélats, aux moines, aux ermites, aux nonnes, mais toujours repoussée, jusqu'au moment où François l'a prise pour femme. En cela, d'ailleurs, Jacopone n'a fait que revêtir de sa poésie une conception franciscaine des plus communes, qui se trouve déjà exprimée dans Bonaventure et dans les *Meditationes*. La Pauvreté, pour les Franciscains, a servi le Christ dès le moment où il était encore dans le sein de sa mère; quand il est né, elle l'a pris dans sa crèche, l'a accompagné sur toute sa route, et s'est tenue auprès de lui jusque sous l'arbre de la croix¹.

1. Bonav., *Vita S. Francisci*, VII, p. 760; *Medit.*, *passim.*; *Tr. Comp.*, II, p. 730; *Conformitates*, p. 152. *Le Sacrum Commercium B. Francisci cum Domina Paupertate*, attribué à Jean de Parme, nous montre François allant, avec ses premiers disciples, sur une montagne, au-devant de la Pauvreté, avec laquelle, ensuite, au lieu des fiançailles traditionnelles, il s'entretient sur la réalisation de la pauvreté dans son ordre. (Ancienne traduction italienne publiée par S. Minocchi, Florence 1901.)

2. — *La Chasteté* (pl. 20).

Le centre de la fresque de Giotto est occupé par une haute tour, entourée d'un mur crénelé, et surmontée d'un drapeau blanc. A l'une des fenêtres de la tour, on aperçoit une femme, dame Chasteté, tournée vers la gauche, en prière, et coiffée d'un fichu blanc. Deux anges, dont l'un apporte une couronne et l'autre une palme, volent vers elle. Au dehors de la forteresse, nous voyons sept guerriers à barbe grise, ailés, qui paraissent monter une garde, tenant dans une main un bouclier et, dans l'autre, un fléau. Au premier plan, devant la tour, un ange plonge un jeune homme nu dans un bassin de marbre, un autre verse de l'eau sur sa tête, et deux autres attendent, sur la droite, tenant prête une robe de moine. De l'intérieur des murs, deux femmes, la Pureté et le Courage, tendent au jeune homme un drapeau blanc et un bouclier. A gauche, dans un coin, François offre la main à un moine qui paraît monter vers lui, entre un vieux laïc et une femme. Des deux anges debout derrière lui, l'un présente à l'arrivant la croix. A l'extrémité opposée de la scène, dans le coin de droite, trois anges luttent, armés des armes du Christ, d'une lance, d'un vase, d'une croix, et de clous, contre des démons qui essaient d'envahir les hauteurs. Une personne ailée, en robe de moine, la Pénitence, les soutient et résiste elle-même contre l'attaque de l'amour sensuel. Celui-ci est figuré comme un jeune homme, avec des ailes; il a un bandeau sur les yeux, une guirlande dans les cheveux, des cœurs sont pendus à sa ceinture. Derrière lui, un diable est chassé par la Mort, tandis qu'un autre, l'Immondice, avec une tête de porc, est précipité dans l'abîme.

La signification de l'ensemble est parfaitement claire, mais c'est chose difficile d'expliquer tous les détails des allégories.

L'inscription, en partie détruite, ne fournit guère de se-

cours pour cette explication. Voici ce qu'il m'a été possible d'en déchiffrer¹ :

.....
 et castitati oranti
 victoria coron(aque)
 datur caritatem.
 hanc querens se astringere
 honestatem secreto
 loco datur pertinere
 si fortitudo protegit).
 dum castitas protegitur
 per virtuosa munera
 nam contra hostes tegitur
 per passi Christi vulnera
 defendit penitentia
 castigando se crebrius
 mortis reminiscentia
 dum mentem pulsat sepius
 fratres sorores advocat
 incontinentes conjuges
 cunctos ad eam provocat
 Franciscus.

L'obscurité de cette allégorie est la conséquence fatale du manque de logique dans le programme imposé à Giotto. Celui-ci a eu à représenter simultanément une double action, le combat contre les vices, et l'admission dans l'ordre : comment aurait-il pu allier ces deux sujets sans qu'il en résultât quelque confusion ? Du moins, la pensée générale de la fresque nous apparaît nettement. L'auteur a voulu imaginer une forteresse de la Chasteté. Mais cette forteresse n'est point le symbole du corps de tout homme chaste : elle est conçue comme le séjour commun de tous les chastes. Sa maîtresse, ou bien la personne chargée de la garder, est la Chasteté : les désirs impurs tâchent à s'emparer de la forteresse, mais sont repoussés par la Pénitence, la Pensée de la mort, et la Foi, signifiées par les

1. Des cinq strophes de cette hymne, les deux premières sont aujourd'hui illisibles : je les cite d'après la copie, évidemment incorrecte, qu'en a donnée l'ancienne description manuscrite. Pour les trois suivantes, au contraire, j'ai pu en corriger le texte, à l'aide de l'inscription originale.

armes du Christ. Et, alors, la Chasteté victorieuse reçoit la palme et la couronne du triomphe. Déjà s'approchent de nouvelles troupes qui veulent combattre sous ses emblèmes : ce sont les trois ordres franciscains, représentés par les trois personnes qui gravissent le mont. François lui-même, à la fois le messager et le portier de la Chasteté, les accueille. Mais celui qui veut être reçu dans les armées de la Chasteté doit traverser, d'abord, les rudes épreuves de la pénitence. Voici donc que l'attend l'un des vieux guerriers, avec des verges dans les mains ; après quoi le soldat de la Chasteté doit subir le bain de la purification, un second baptême, et recevoir, des mains de la Pureté et du Courage, le bouclier et le drapeau de la Chasteté. Par là, il devient à son tour un guerrier en lutte contre les puissances ennemies du désir sensuel ; mais, en cette qualité, il doit se soumettre à de nouvelles épreuves, recevoir de nouveaux coups de verges des autres guerriers. Tel est, au total, le sens de l'allégorie ; mais j'estime qu'il est, à la fois, inutile et impossible de deviner la signification symbolique de chacune des figures et de chacun des attributs ¹.

D'un intérêt particulier, dans cette fresque, est l'idée d'un combat de la Chasteté avec l'Amour, conçu un peu à la manière antique. Cette idée, chantée ensuite par Pétrarque, et richement développée et ornée après lui, à l'aide des notions mythologiques, reparaît dans maintes autres œuvres d'art, et notamment dans un tableau de Pérugin, au Louvre. Mais l'allégorie de Giotto, dans son ensemble, n'a jamais été reprise par aucun peintre. Lui-même, cependant, au plafond de la chapelle de Santa Croce, a représenté la Chasteté dans une tour, mais seule et sans aucune action. Et déjà Taddeo Gaddi a supprimé la caractérisation de la tour, se bornant à symboliser la Chasteté par une figure de femme tenant un lys et une violette (à Saint-François de Pise).

1. Cristofani voit, dans les guerriers ailés, le symbole des graves et profondes pensées dont l'homme doit s'armer pour vivre dans la chasteté.

3. — *L'Obéissance* (pl. 21).

Dans une salle gothique, où l'on voit, sur le mur du fond, l'image du Christ en croix, l'Obéissance est assise, vêtue d'une robe de moine et d'un manteau sombre, un joug sur les épaules, et ailée, avec la forme d'une vieille femme. De la main droite, elle impose le joug à un moine agenouillé devant elle; le moine prend le joug des deux mains, pendant que l'Obéissance, d'un doigt mis sur sa bouche, lui fait le signe du silence. A gauche, près d'elle, est assise la Sagesse (*Prudentia*), une femme à visage double, jeune et vieux, la tête couronnée. Elle tient, dans sa main droite, un livre, et, de la main gauche, présente au moine un miroir. Devant elle se voit un astrolabe, sous une petite construction. Vis-à-vis d'elle, de l'autre côté, s'agenouille l'Humilité, sous la forme d'une jeune femme baissant les yeux et tenant un cierge à la main. Au premier plan, à gauche, un ange est à genoux, tenant par la main l'un des deux novices, également agenouillé, et l'engageant à l'obéissance; à droite, un ange s'efforce vainement de dompter un centaure et de l'amener à obéir aussi. Ce centaure a la tête d'un homme, les jambes d'un cheval, et le corps d'une panthère. Enfin la composition se termine, à droite et à gauche, par une troupe d'anges agenouillés, dont l'un, le premier, tient une corne d'abondance. Au-dessus de la salle, dans le haut de la scène, François est debout, ayant un joug attaché sur les épaules par une corde que tiennent deux mains. A ses côtés deux anges, portant des banderoles, sont agenouillés¹. L'inscription, sous la fresque, porte les vers suivants :

virtus obedientie
 jugo Christi perficitur
 cujus jugo decentie
 obediens efficitur
 aspectum non mortificat
 sed viventis sunt opera

1. Sur l'une se lit : *Tollite jugum...*, sur l'autre... *jam... stum Crucem penitentie.*



GIOTTO. — ALLEGORIE DE LA CHASTÉTÉ.
Assise, Eglise inférieure.

linguam silens clarificat
 cordi scrutatur opera
 comitatur prudentia
 futura quae prospicere
 scit simul et presentia
 in retro jam deficere
 quasi per sexti circulum
 agenda cuncta regulat
 et per virtutis speculum
 obedientie trepidat
 se deflectit humilitas
 presumptionis nescia
 cujus in manu clari(tas)
 virtute... con...

Ici encore la signification générale de l'allégorie est facile à saisir. C'est seulement par la connaissance et l'abaissement de soi-même que l'on parvient à la véritable obéissance. L'homme obéissant reçoit, de la main des anges, la plénitude des grâces célestes; et, comme François lui-même, est attiré au ciel par l'effet de son obéissance. Et c'est volontiers qu'il suivra l'ange, comme le font les deux novices, au lieu de lui résister par orgueil et sensualité, comme le centaure.

L'image d'un joug, empruntée à la Bible, a toujours servi d'attribut pour l'Obéissance¹. Les autres attributs des vertus sont également traditionnels, et Giotto, à Padoue, représentera encore la *Prudentia* avec un double visage². Seule, la figure du centaure est d'une interprétation difficile : les uns y voient le symbole de l'Orgueil et de l'Envie, d'autres du Caprice, d'autres encore, de la Résistance. De certains passages de saint Antoine de Padoue, on pourrait, je crois, déduire que le Centaure, à cette époque, était le symbole du *Superbus*, de l'orgueilleux; et Antoine compare également le *Superbus* à la panthère, de telle sorte que l'on s'explique que Giotto ait uni, dans sa figure, les deux formes du centaure et de la panthère³.

1. Voyez un discours du frère Egede dans Bonav., ch. vi, p. 757. Conf. également le relief de l'*Obéissance*, sur la façade de Saint-Bernardin à Pérouse.

2. Le double visage, le miroir et le serpent, vont rester les symboles préférés, jusqu'à Raphaël.

3. *S. Antonii Opera : Sermones dominicales*, p. 137 : *per Centaurum Superbus*

A Santa-Croce, Giotto a figuré l'Obéissance sous la forme d'un moine portant un joug sur ses épaules, et tenant dans sa main un livre, tandis que, de l'autre main, il fait le geste du silence. De la même manière, Taddeo Gaddi a représenté l'Obéissance à Saint-François de Pise, et en l'entourant de deux figures symboliques, la Sagesse et l'Humilité. Enfin, dans le tableau de Munich dont j'ai parlé tout à l'heure, le sujet principal, les *Fiançailles de François avec la Pauvreté*, s'accompagne d'un autre petit sujet, où un vieux Franciscain impose le joug à un néophyte.

Un sujet spécial, qu'il convient de citer ici, est la *Rencontre de saint François avec les trois vertus franciscaines*. Ce sujet remonte à un récit que Bonaventure a développé d'après la *Seconde Légende* de Celano. Comme François, dans les dernières années de sa vie, allait de Rieto à Sienne, voici que lui apparurent tout à coup, sur son chemin, trois pauvres femmes. « Or elles se ressemblaient tellement l'une à l'autre de taille, d'âge et de figure, que l'on aurait pu croire que ces trois femmes avaient été faites d'après un même moule. Et lorsque saint François se fût approché, elles le saluèrent avec respect. » Sur quoi le saint fut rempli d'une joie indicible. Ces femmes lui ayant dit : « Soyez la bienvenue, dame Pauvreté ! » il demanda au médecin qui l'accompagnait d'offrir une aumône aux trois femmes ; et puis, s'étant retourné après avoir fait quelques pas, il découvrit que les trois figures avaient disparu¹. Bonaventure ajoute au récit de Celano que ces trois femmes devaient être la Pauvreté, la Chasteté et l'Obéissance².

Ce sujet se trouve représenté dans plusieurs tableaux, dont l'un, de la manière d'Ottaviano Nelli, est au Musée Chrétien du Vatican, un autre, du siennois Sassetta, appartient au Musée de Chantilly ; tous deux nous font voir François rencontrant les trois femmes et tendant une bague à l'une d'entre

designatur. Ibid., p. 290 : Parlas hujus mundi superbum, variis peccatorum maculis respersum, significat.

1. Cel., 2^e Lég., III, 37, p. 140.

2. Bonav., VII, p. 761.

elles, la Pauvreté. La Chasteté tient un lis, l'Obéissance tient le joug. En outre, dans le tableau du Vatican, on voit une main qui sort des nuages pour bénir François ; dans le tableau de Chantilly, on voit les trois femmes s'envoler au ciel.

Les trois vertus entourent le saint, dans le relief des Robbia, à San-Girolamo, près de Volterre. Et Vasari nous affirme qu'on voyait les trois vertus emportant au ciel la robe de François, dans une fresque peinte par Giotto au couvent qui était vis-à-vis de Saint-François, à Rimini.

4. — *Le triomphe de saint François* (pl. 22).

Sur la quatrième des fresques de la voûte, dans l'Église Inférieure d'Assise, on voit le fondateur de l'ordre, vêtu d'une robe de diacre, assis sur un trône somptueux et entouré d'une gloire de rayons ; dans la main droite il tient un bâton en forme de croix, dans la main gauche un livre. Au-dessus de lui se dresse la bannière rouge, où sont figurées une croix et sept étoiles. A droite, autour du trône, sont rangés des anges, les uns soufflant dans des trompettes, d'autres accourant avec des lis dans les mains. L'inscription porte les vers suivants :

..... renovat
 jam normam Evangelicam
 Franciscus cunctis praeparat
 viam salutis celicam
 paupertatem dum reparat
 castitatem angelicam
 obediendo comparat
 trinitatem deificam
 coronatus virtutibus
 ascendit regnaturus
 his cumulatus fructibus
 procedit jam securus
 cum angelorum cetibus
 et Christi profecturus
 formam quam tradit fratribus
 sit quisque sequuturus.

Déjà d'anciens portraits de saint François, ceux de Berlin-

ghieri, de Sainte-Marie-des-Anges, de Santa-Croce et de Sienne, représentaient le saint ayant des anges autour de lui ou au-dessus de lui : maintenant, Giotto installe François sur ce trône céleste qui, d'après les visions d'un frère, a été jadis le trône de Lucifer, et est réservé pour le pauvre d'Assise. Maintenant aussi, suivant les paroles de Bonaventure, François est conçu comme le « porte-bannière du Christ », et admis comme tel dans la troupe des bienheureux. La croix et les sept étoiles sont une allusion aux sept apparitions de la croix, qui, d'après Bonaventure et Jacopone, ont été accordées au saint ¹. Les anges s'avancent vers lui comme vers un triomphateur, avec des fleurs et des sons de trompe. Et Giotto a prêté, à ce groupe des anges, l'expression charmante d'une béatitude et d'une gaieté éternelles. On songe involontairement aux poèmes délicieux où Jacopone invite à la danse les âmes élues ².

C'est cette fresque de Giotto que rappelle la composition peinte dans l'ancien réfectoire de Saint-François de Pistoie, et faussement attribuée à Puccio Capanna. Ici encore, François trône en robe de diacre, entouré de groupes d'anges, mais qui, dans cette peinture, sont nettement répartis en leurs trois hiérarchies. Dans le haut flottent des Séraphins, bleus et rouges; plus bas se meuvent les anges couronnés; et plus bas encore, sur le sol fleuri, des anges musiciens se tiennent à genoux.

La *Glorification de saint François* a été représentée d'une autre façon par Taddeo Gaddi, dans la fresque de Pise. Le saint est assis entre les allégories de la Foi et de l'Espérance, tenant sur ses genoux un livre où nous lisons : *Tres Ordines hic ordinat*. Dans un tableau du musée de Pérouse, Taddeo Bartoli représente François entouré de Séraphins, et levant les mains au-dessus de trois personnes qui gisent à terre. L'une de ces personnes, un homme mûr, laisse tomber un

1. Conf. encore *Lib. Conform.*, III, 9, pp. 221 et suiv.

2. *O Francesco poverello*, et *O Francesco da Dio amato*. Rodulphe appelle cette fresque le *Triomphe de S. François*.

poignard ; l'autre est un jeune homme richement vêtu, avec une chaîne dans les cheveux ; la troisième, une nonne, auprès de laquelle se voit une bourse. Le peintre a voulu, évidemment, représenter François comme victorieux de la Discorde, du Luxe et de l'Avarice. Allégorique aussi est une représentation de Sassetta ¹, qui montre François entouré des trois vœux de l'ordre. Le saint se tient debout, sur un guerrier gisant à terre et devant lequel repose un lion. Près de lui, à gauche, est assise une femme qui appuie son bras droit sur un porc, et tient dans sa main gauche un miroir ; à droite, une autre femme tient un instrument singulier, et un animal l'escorte. D'après M^{me} Jameson, ces trois ennemis vaincus sont l'Orgueil, la Sensualité et l'Hérésie.

Une figuration symbolique différente nous apparaît dans le relief des Robbia à Volterre, et dans la fresque de l'école de Domenico Ghirlandajo, au noviciat de Santa Croce. Ici, François, pareil au Christ, se tient debout sur la boule du monde, et la fresque de Florence nous le montre aussi entouré de quatre saints, et adoré de quatre novices agenouillés.

D'autres artistes représentent François flottant dans les airs et montrant ses stigmates, ou bien plongé dans la contemplation du Crucifix, avec des anges autour de lui, comme dans un tableau de Londres, attribué à Filippino Lippi ; ou bien encore nous le voyons au milieu d'un groupe de saints, comme dans la peinture de Catena, à l'église Saint-Jean et Saint-Paul de Venise, et dans une autre de Fogolino, à la cathédrale de Pordenone.

Enfin nous devons dire quelques mots des représentations de *François* comme *fondateur d'ordre*. La plus ancienne est, sans doute, celle dont parle le B. Angeli, et qui se trouvait autrefois au-dessus de la porte du réfectoire, à Assise. On y voyait François debout, entouré de douze de ses disciples ; et, dans le fond, le peintre avait montré Satan emportant le Judas d'entre eux, le frère Jean de Capella ². Mais nous ne

1. Reproduit dans l'Atlas de Rosini.

2. P. Angeli, *Collis Paradisi*, XXVIII, p. 38.

possédons plus, aujourd'hui, que des représentations très postérieures de ce sujet : ainsi un tableau de l'école de Filippo Lippi, à Berlin, où François, assis sur un trône, tend sa Règle à sainte Claire et à ses nonnes, en présence de l'évêque Louis et de saint Étienne. Dans le relief des Robbia, à Volterre, François tend sa Règle à saint Lucchèse et à sa femme ; dans la peinture de Zingaro, à Saint-Laurent de Naples, François offre sa Règle aux représentants de ses deux ordres principaux. Les trois ordres sont figurés dans la fresque peinte, par des élèves de Mantegna, au cloître de Saint-Antoine de Padoue, et dans une gravure de G. A. de Brescia, au British Museum.

II. — LES ALLÉGORIES DE LA CROIX.

La grande impulsion donnée par François et son ordre au culte de la croix s'est exprimée, dans le domaine artistique, non seulement par une conception nouvelle du crucifix, comme nous l'avons dit plus haut, mais encore par certaines représentations allégoriques. Malheureusement la principale de ces allégories, peinte, d'après Vasari, par Stefano, le meilleur élève de Giotto, dans la tribune de l'Église Inférieure d'Assise, ne s'est point conservée jusqu'à nous ; et les descriptions qui nous en sont restées ne nous permettent guère de nous faire une idée bien nette de cette composition. Mais plusieurs autres représentations allégoriques nous restent, et nous pouvons, grâce à elles, entrevoir, tout au moins, ce champ nouveau de l'activité artistique du mouvement franciscain.

1. — *La Glorification de la Croix à Assise.*

Dans sa biographie de Stefano Fiorentino, Vasari nous dit :

S'étant ensuite rendu à Assise, Stefano y commença, dans l'Église Inférieure de Saint-François, une représentation à fresque de la Gloire Céleste : elle se trouve dans la niche de la chapelle principale, là où

est le chœur; et, bien qu'elle soit inachevée, ce qu'il en a fait atteste tant de soin et d'habileté qu'il n'est point possible d'en désirer plus. Il a esquissé notamment, dans cette peinture, un cercle de Saints et de Saintes : avec tant de belle variété dans les visages des jeunes gens, des figures d'âge moyen, et des vieillards qu'il serait impossible de souhaiter mieux. Et les figures de ces esprits bienheureux nous font voir une manière si douce, et sont traitées avec tant d'ensemble, qu'il paraît quasi inconcevable qu'une telle œuvre ait été faite, dans ce temps d'enfance de notre art, par le susdit Stefano, qui pourtant en est bien l'auteur authentique; et cela quoique, des figures de ce cercle, le peintre n'ait pu achever que les têtes, au-dessus desquelles se voit un chœur d'anges qui flottent légèrement et joyeusement, en des attitudes diverses, et portent dans leurs mains les emblèmes théologiques; et tous leurs visages sont tournés vers un Christ en croix qui forme le centre de cette peinture, au-dessus d'une tête de saint François, entouré d'une infinité d'autres saints. Et Stefano a peint encore, dans la frise qui entoure toute cette grande *histoire*, certains anges dont chacun tient à la main l'une des églises mentionnées par l'évangéliste saint Jean, dans son *apocalypse*; lesquels anges sont achevés avec tant de grâce que je suis stupéfait qu'un homme se soit trouvé, à cette époque, pour s'entendre si bien à un art comme celui-là.

Stefano avait commencé ce travail avec le dessein de le conduire à une perfection complète; et c'est à quoi certainement il eût réussi, s'il n'avait pas été forcé de laisser son œuvre inachevée, pour s'en retourner à Florence, où l'appelaient certaines affaires des plus importantes.

J'ai trouvé, dans une vieille description manuscrite de la basilique, un compte rendu plus détaillé de cette fresque de Stefano¹, mais très confus et obscur. D'après ce document, la fresque, d'un style si pareil à celui de Giotto qu'elle a été maintes fois attribuée à ce maître lui-même, serait l'œuvre de Puccio Capanna, et attesterait un progrès par rapport à Giotto, notamment pour le dessin des têtes. Le manuscrit nous apprend ensuite que le crucifix était orné de deux ailes, et qu'au-dessus de lui se trouvait une sorte de globe avec trois cercles, à la manière d'un astrolabe. Les cercles eux-mêmes étaient ailés et portaient une inscription : Inri A Q et T. Il y avait aussi, au pied de la croix, une boule de verre, à l'intérieur de laquelle on voyait une couronne; et la croix était portée par deux anges flottants. Plus bas, François se tenait

1. On le trouvera reproduit intégralement dans l'Appendice, chap. v.

debout parmi une quarantaine de saints, dont les têtes seules étaient achevées. Dans le groupe de ces saints, se trouvait un évêque avec un diadème, baissant la tête et tenant un calice; un autre saint tenait une couronne royale; un autre semblait écrire, avec une plume à la main. La description mentionne ensuite des anges, mais sans que nous puissions comprendre clairement dans quel endroit ils étaient peints; l'un d'eux tenait une église et un miroir; un autre tenait un linge, un autre encore tenait un siège. Dans la frise était peint un ange à mi-corps, ayant la forme d'un chérubin, et tenant à la main divers modèles d'églises. Sur l'arcade de l'entrée, on voyait huit médaillons, avec les figures suivantes, en buste :

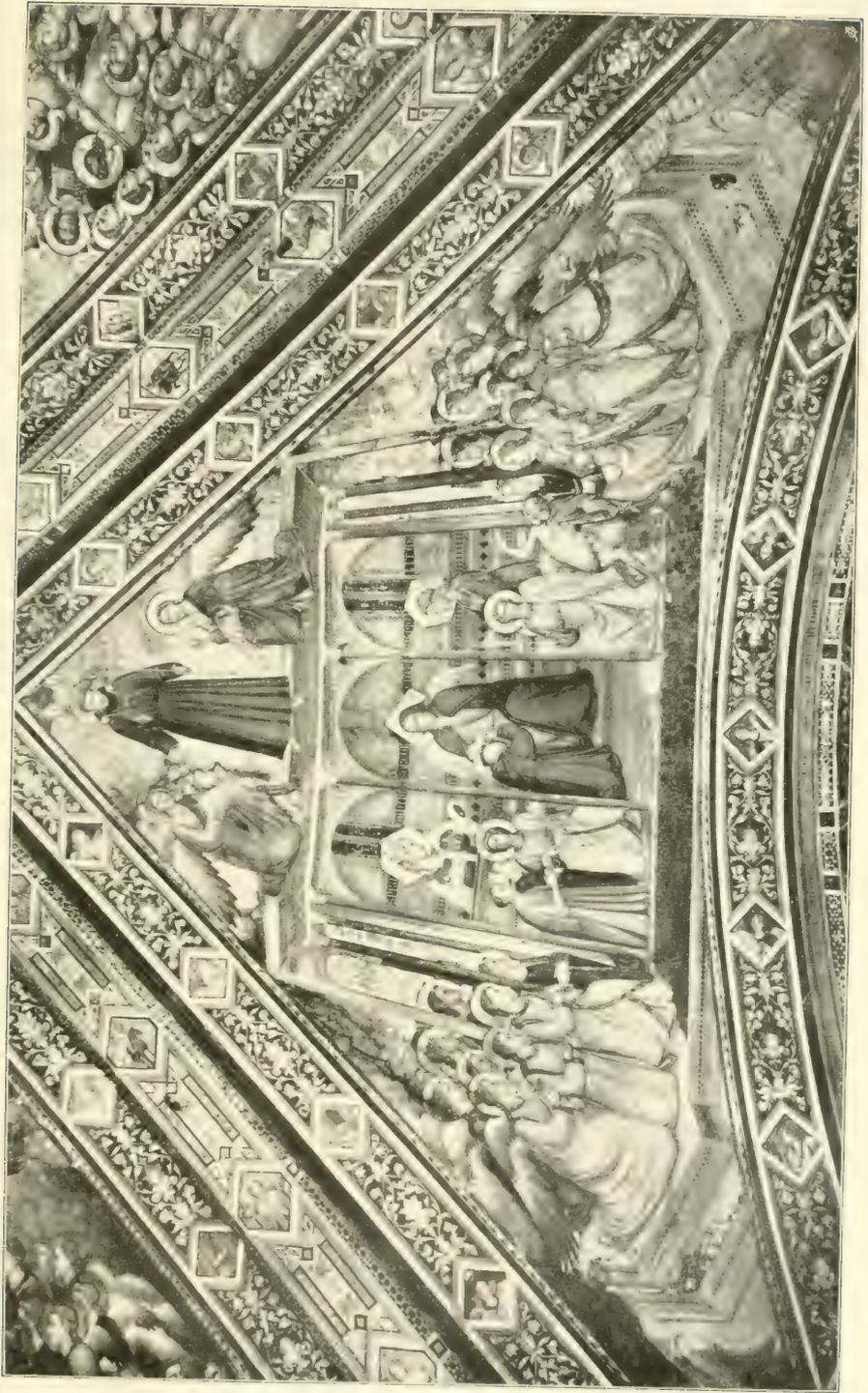
1. Un vieillard ailé, avec un livre et un miroir;
2. Un jeune homme avec une balance;
3. Un vieillard armé;
4. Un jeune homme mélangeant de l'eau;
5. Un vieillard avec un miroir et un livre;
6. Un jeune homme avec une potence;
7. Une femme avec une tour sur la tête;
8. Une femme avec deux bouteilles dans les mains.

Il ne m'a pas été possible de découvrir le sens exact de cette allégorie de la Croix. Les écrits des Franciscains ne m'ont été, là-dessus, d'aucun secours, mais Rodulphe, ce savant moine, l'un de ceux qui ont le mieux connu les idées de l'ordre, nous dit dans sa description : « Dans le chœur de la chapelle principale, se voit une excellente peinture qui, d'après certains, serait de l'invention et de la main de Puccio Capanna, et dont personne, jusqu'ici, du moins autant que je sache, n'est parvenu à comprendre la véritable signification¹. »

2. — *L'Arbre de Vie.*

On s'est trompé en pensant jusqu'ici que l'*Allégorie de la Croix*, peinte par Taddeo Gaddi au réfectoire de Santa-

1. Rodulphe, *Hist. Ser. Rel.*, livre II.



GIOTTO. ALLEGORIE DE L'OBÉISSANCE.
(Assise, Église inférieure.)

Croce à Florence, et l'allégorie analogue qui se trouve dans le réfectoire de Saint-François à Pise, étaient des représentations de l'arbre généalogique de Jessé. Au premier coup d'œil, en vérité, l'arbre de la Croix, avec ses branches, rappelle les figurations ordinaires des arbres de Jessé; mais à le regarder de plus près, et à étudier, en comparaison, d'autres représentations analogues, on s'aperçoit qu'il s'agit ici de tout autre chose. Le sujet représenté est une *Allégorie de l'Arbre de la Vie* dont parle l'Apocalypse, chap. xxii, v. 2 : « Au milieu de la place de la ville, des deux côtés du fleuve, était l'arbre de vie qui porte douze fruits, et qui donne un fruit chaque mois, et les feuilles de cet arbre sont pour la guérison des nations. »

Dès avant saint François, l'Église chrétienne avait commencé à découvrir une relation intime et mystique entre l'Arbre de vie du Paradis et la croix du Christ¹. Cette relation forme le sujet d'une hymne écrite au xii^e siècle par Adam de Saint-Victor; mais elle n'a été approfondie et développée véritablement, et revêtue d'une forme allégorique définie que dans le *Lignum Vitæ* de Bonaventure, et c'est de cet écrit que s'inspirent les deux peintures de Florence et de Pise². Aussi bien voyons-nous, au pied de la croix, de part et d'autre, la figure de Bonaventure occupé à écrire ses *Considérations sur l'Arbre de Vie*, qui se dresse en face de lui. Bonaventure se représente un arbre avec douze branches; chaque branche porte quatre fruits, et chaque fruit correspond à l'un des événements de la vie du Christ; or c'est tout à fait ainsi que les peintres susdits ont représenté leur arbre. De la croix où est attaché le Christ, et que surmonte l'emblème du Pélican, partent, à droite et à gauche, six branches, pourvues d'instructions empruntées à Bonaventure, et portant des fruits. Mais comme ces derniers détails sont indifférents dans les diverses peintures, nous devons examiner celles-ci séparément.

Le plus ancien *Arbre de Vie* que nous possédions, est un

1. Conf. Piper, *Der Baum des Lebens*, dans l'*Evangel. Kalender*, Berlin, 1863.

2. Bonav., *Opera*, vol. XII.

tableau archaïque de l'Académie de Florence, que l'on serait tenté d'abord d'attribuer au XIII^e siècle, si, déjà, le dessin n'y attestait point l'influence de Giotto. Évidemment c'est là l'œuvre d'un artiste qui, tout en étant contemporain de Giotto, n'a pas encore rompu avec les traditions antérieures. Peut-être cet artiste est-il ce Pacino di Buonaguida, qui a peint un *Christ en croix* également conservé à l'Académie de Florence ¹; car les deux tableaux nous font voir les mêmes particularités caractéristiques dans les figures : un front saillant, un nez épaissi à la pointe, des mains aux doigts très courts. Je crois bien deviner, d'autre part, que l'Arbre de vie provient d'un couvent des Clarisses.

Ce tableau est une illustration complète de l'écrit de Bonaventure. A la partie inférieure, nous voyons des scènes de l'histoire de nos premiers parents, en passant sous l'Arbre de la connaissance. C'est d'abord la Création d'Adam, puis celle d'Ève, puis la défense qui leur est faite de manger du fruit de l'arbre, puis la Tentation, puis Ève tendant la pomme à Adam, puis les deux coupables implorant la grâce de Dieu, enfin leur Expulsion par un ange. En septième lieu est représentée la fontaine d'où jaillissent les quatre torrents du Paradis. Au-dessus de ces scènes de la base, s'élève l'arbre de la croix, au pied duquel, à gauche, Moïse est assis et François agenouillé ², tandis qu'à droite, c'est Jean l'évangéliste qui est assis et sainte Claire qui est représentée agenouillée. Au centre, sous les racines de l'arbre, était peinte une figure de saint aujourd'hui effacée : suivant toute vraisemblance, la figure de Bonaventure. L'arbre a douze branches, dont chacune portait en guise de fruits quatre médaillons, figurant des événements divers de la vie du Christ, peints en miniature. L'histoire commence à la branche inférieure de gauche, puis se continue à la branche correspondante de droite, revient ensuite à la seconde

1. Le *Christ en croix* de Pacino porte la signature suivante : *Simon Prbler S. Flor. fec. pigi h. op. a. Pacino Bonaguida Ano Dni MCCCX...*; et je crois bien avoir encore déchiffré deux autres *X* à la suite du premier, ce qui donnerait la date de 1330.

2. Avec cette inscription : *Mi absit gloriari nisi in cruce domini nostri.*

branche de gauche, et s'élève ainsi, par degré, jusqu'au sommet de l'arbre. Les sujets représentés correspondent exactement aux quarante-huit fruits de Bonaventure.

PREMIÈRE BRANCHE DE GAUCHE : *Præclaritas originis.*

1. Bon. — *Jesus ex Deo genitus.* — Sujet représenté : Dieu trônant, laisse sortir de sa poitrine une petite figure du Christ.
2. Bon. — *Jesus præfiguratus.* — A gauche, sur un rocher, une petite figure du Christ; à droite, une statue d'idole s'écroulant.
3. *Jesus emissus cœlitis.* — L'Annonciation. A gauche, Marie avec l'Enfant; à droite, la Visitation.
4. Bon. — *Jesus e Maria natus.* — La Nativité et l'Annonce aux bergers.

PREMIÈRE BRANCHE DE DROITE, dite : *Humilitas conversationis.*

5. Bon. — *Jesus conformis patribus.* — La Circoncision.
6. Bon. — *Jesus tribus Magis monstratus.* — L'Adoration des Mages.
7. Bon. — *Jesus submissus legibus.* — La Présentation au Temple.
8. Bon. — *Jesus regno fugatus.* — Le Massacre de Bethléem, et, à droite, la fuite en Égypte.

DEUXIÈME BRANCHE DE GAUCHE, dite : *Celsitudo virtutis.*

9. Bon. — *Jesus baptizatus.* — Le Baptême du Christ; à droite, le Christ se dirigeant vers le désert.
10. Bon. — *Jesus ab hoste tentatus.* — Sur la montagne, trois anges adorent le Christ, et plus bas, le diable est prosterné.
11. Bon. — *Jesus signis mirificus.* — La Guérison d'un aveugle et la piscine de Betseda.
12. Bon. — *Jesus transfiguratus.* — Transfiguration.

DEUXIÈME BRANCHE DE DROITE, dite : *Plenitudo pietatis.*

13. Bon. — *Jesus Pastor sollicitus.* — A gauche, Jésus est agenouillé sur une montagne devant laquelle trois disciples sont debout. A droite, Jésus marche, accompagné de quatre bêtes : un cerf, un lièvre, un bœuf et un ours.
14. Bon. — *Jesus fletu rigatus.* — Résurrection de Lazare.
15. Bon. — *Jesus rex orbis agnitus.* — Entrée du Christ à Jérusalem.
16. Bon. — *Jesus panis sacratus.* La Cène et le Lavement des pieds.

TROISIÈME BRANCHE DE GAUCHE, dite : *Confidentia in Periculis*.

17. Bon. — *Jesus dola verumdatas*. — Judas recevant ses trente deniers

18. Bon. — *Jesus orans prostratus*. — Jésus s'entretient avec ses disciples ; plus loin il est étendu à terre, priant avec une sueur de sang.

19. Bon. — *Jesus turba circumdatas*. — Le Baiser de Judas et l'Arrestation du Christ.

20. Bon. — *Jesus vinculis ligatus*. — A gauche, Judas est pendu. A droite, un soldat emmène Jésus, suivi de Pierre.

TROISIÈME BRANCHE DE DROITE, dite : *Patientia in* (le reste illisible).

21. Bon. — *Jesus notis incognitus*. — Jésus devant Caïphe et le Reniement de saint Pierre.

22. Bon. — *Jesus vultu velatus*. — Jésus frappé par un bourreau.

23. Bon. — *Jesus Pilato traditus*. — Jésus, vêtu de blanc, et tenu par des soldats, est debout devant Pilate.

24. Bon. — *Jesus morte damnatus*. — Pendant que Jésus est flagellé, Pilate écrit sa condamnation.

QUATRIÈME BRANCHE DE GAUCHE, dite : *Constantia* (le reste illisible).

25. Bon. — *Jesus spretus ab omnibus*. — Jésus est insulté, raillé, menacé ; à droite, il porte sa croix.

26. Bon. — *Jesus cruci elevatus*. — La Crucifixion.

27. Bon. — *Jesus junctus latronibus*. — Jésus, sur la croix, entre les deux larrons.

28. Bon. — *Jesus felle et aceto potatus*. — Jésus crucifié : Marie lui tend l'hysope.

QUATRIÈME BRANCHE DE DROITE, dite : *Victoria in* (dernier mot illisible).

29. Bon. — *Jesus sol morte pallidus*. — Jésus en croix ; dans le haut, le soleil et la lune obscurcis.

30. Bon. — *Jesus trans lanceatus*. — Le Christ crucifié. A gauche, Longin et un autre soldat.

31. Bon. — *Jesus cruore madidus*. — Marie et Madeleine, assises, tiennent le cadavre sur leurs genoux ; Pierre tient ses pieds, Jean ses mains. Dans le haut, le Christ en demi-figure, entre deux anges.

32. Bon. — *Jesus intumulatus*. — Le tombeau. autour duquel dorment trois soldats.

CINQUIÈME BRANCHE DE GAUCHE, dite : *Resurrectionis novitas*.

33. Bon. — *Jesus triumphans mortuus*. — Le Christ aux Limbes.

34. Bon. — *Jesus resurgens beatus*. — La Résurrection et le *Noli me tangere*.

35. Bon. — *Jesus doctor precipuus*. — Le Christ, un bâton à la main, se tient sur la montagne, parmi quatre disciples.

36. Bon. — *Jesus orbis prælatus*. — Jésus bénit quatre disciples agenouillés devant lui.

CINQUIÈME BRANCHE DE DROITE, dite : *Ascensionis sublimitas*.

37. Bon. — *Jesus ductor exercitus*. — Le Christ paraît, dans une *mandorla*; au-dessous, huit demi-figures d'Apôtres.

38. Bon. — *Jesus caelo levatus*. — Jésus est assis sur un trône avec Marie à gauche.

39. Bon. — *Jesus largitor Spiritus*. — La *Pentecôte*.

40. Bon. — *Jesus laxans reatus*. — Dans le haut, le Christ glorieux; au-dessous, Marie et les Apôtres, avec un double volant sur leur tête.

SIXIÈME BRANCHE DE GAUCHE, dite : *Æquitas judicii*.

41. Bon. — *Jesus testus veridicus*. — Jésus est assis, bénissant, avec un livre. A droite et à gauche, des anges soufflant dans des trompettes. Au-dessous, les morts se dressent dans leurs cercueils.

42. Bon. — *Jesus Judex iratus*. — Jésus apparaît entre deux Apôtres. Les damnés, chargés de chaînes, sont avalés par un monstre diabolique.

44. Bon. — *Jesus Sponsus ornatus*. — Le Couronnement de la Vierge.

SIXIÈME BRANCHE DE DROITE, dite : *Æternitas regni*.

45. Bon. — *Jesus rex filius*. — Jésus apparaissant parmi les Apôtres et Marie disposés en cercle.

46. Bon. — *Jesus liber signatus*. — Jésus trône, avec un livre, une main levée. Au-dessous, des figures d'Apôtres.

47. Bon. — *Jesus fontalis radius*. — Jésus flotte dans les airs, au-dessus des Apôtres et de Marie.

48. Bon. — *Jesus finis optatus*. — Ici la branche, au lieu d'aboutir à un médaillon, s'élève pour former une composition embrassant toute la largeur du tableau et couronnant l'ensemble : c'est la *Gloire céleste*. Des saints, en trois rangées, et chacun séparé de l'autre par un ange, sont assis, comme dans la fresque d'Orcagna à Sainte-Marie-Nouvelle. Au-dessus, à droite, trône le Christ; Marie, à gauche. Tout près du groupe divin, se voit un jeune saint, entre deux grands anges, probablement saint François.

Certes, la vie du Christ a rarement été représentée d'une façon plus complète et plus détaillée. Comme on l'a vu, des

scènes apparaissent, ici, qui jamais ailleurs n'ont été figurées. Dans la fresque de Taddeo Gaddi à Santa-Croce, œuvre dont la date ne doit pas être beaucoup postérieure à celle du tableau de l'Académie, la composition est déjà considérablement simplifiée. Les sujets du Protévangile et ceux de la Légende chrétienne ont disparu. Au pied de la croix, nous voyons François, qui, agenouillé, étreint l'arbre mystique; à gauche est le groupe des trois femmes soutenant Marie évanouie; on y voit encore Jean, les yeux levés sur le Christ, et, beaucoup plus petite, la figure agenouillée de la donatrice. A droite, Bonaventure, en évêque, est assis, et occupé à écrire; derrière lui se tiennent l'évêque Louis, saint Dominique, et saint Antoine de Padoue. Les quarante-huit thèses de Bonaventure sont écrites sur les branches; et à l'extrémité de celles-ci on voit les figures des douze prophètes et précurseurs du Christ, chacun tenant une banderole, avec l'inscription de sa prophétie. Dans le feuillage des branches inférieures et supérieures, les quatre Évangélistes sont agenouillés, chacun avec une banderole portant la première ligne de son évangile. Les précurseurs du Christ sont, à gauche, Jérémie, Ezéchiel, Zacharie, David, Jean-Baptiste et Job; à droite, Isaïe, Osée, Joel, Abdias, et deux autres. La même composition se retrouve exactement dans les fresques de Pise, à cela près que, sous l'arbre de la croix, nous voyons figurer ici les deux saints Jean, présentant deux donateurs, un homme et une femme. Une banderole, au-dessus de la croix, porte l'inscription : *Lignum vite in medio Paradisi afferens fructus duodecim.*

La même composition doit avoir été adoptée pour une fresque de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, à Rome, qui ne m'est connue que par un dessin au trait, dans le livre de d'Agincourt. Sous la croix, trois moines sont agenouillés; à droite, quatre saints sont debout; à gauche est le groupe des Marie. Chaque branche porte trois fruits; à droite et à gauche de l'arbre sont quatre médaillons circulaires, contenant les figures en buste de deux jeunes saints, de Moïse,

et d'un évêque. Les prophètes, avec leurs banderoles, apparaissent dans l'encadrement ornemental de l'ensemble. Cette fresque, d'ailleurs, appartient déjà au xv^e siècle; mais nous trouvons encore un autre *Arbre de vie* du siècle précédent, dans une des gravures sur bois du *Liber Conformitatum* de Barthélemy de Pise ¹. Cette gravure nous montre l'arbre, avec vingt branches, dont chacune porte deux fruits, et une inscription qui ne correspond pas exactement aux thèses de Bonaventure. Au-dessous, à mi-corps, François et Barthélemy. Une inscription placée au pied de l'arbre : « *Francisci sequens dogmata supremi Creatoris* », semble indiquer, chez l'auteur, l'intention de ramener l'allégorie de l'Arbre de Vie à François lui-même.

Plus simple est une fresque d'un élève de Mantegna, sur un pilier, à droite du chœur, dans l'église Saint-Antoine, à Padoue. Ici, le Christ est attaché à un arbre, avec douze branches, dont chacune porte la figure de l'un des précurseurs. Au-dessous, quatre saints debout. Piper a reproduit, en outre, une illustration d'un manuscrit du *Lignum Vitæ* de Bonaventure, au British Museum de Londres.

Avant de finir, je dois signaler brièvement quelques représentations septentrionales de l'*Arbor Vitæ et Mortis*. C'est ainsi qu'un relief d'argent, sur le tombeau de l'archevêque Henri de Vintstigen, mort en 1286, à la cathédrale de Trèves, nous fait voir un arbre portant d'un côté, au lieu de fruits, des crânes de morts, et, de l'autre côté, de petites têtes d'anges. Dans un *Messbuch* de Berthold Furtmayer, de 1480, les fruits sont remplacés par des hosties. Piper nous apprend aussi que, au tombeau de sainte Élisabeth, se trouvait un Crucifix en forme d'arbre de vie; qu'à Leyde, un vitrail représentait le *Péché Originel* sous le *Lignum vitæ*, et que la même représentation se voit dans une sculpture de pierre, au Musée Chrétien de Trèves ².

1. Ed. de 1513, p. 4.

2. Il y a, au musée de Cluny, une *Allégorie de la Croix* où les bras de la croix se terminent par des mains dont l'une décapite la synagogue, tandis que l'autre

3. — *L'imitation de la Croix.*

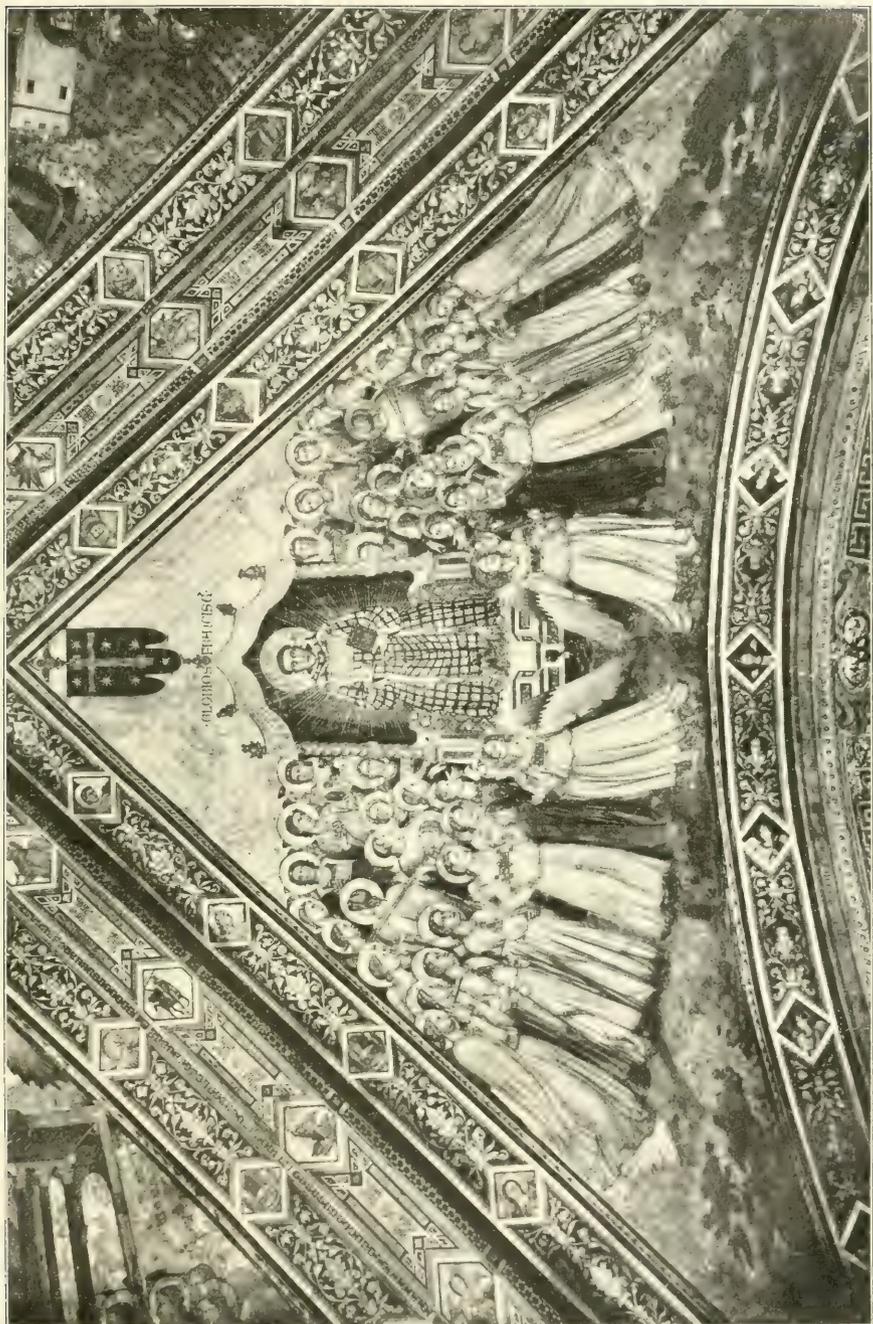
Au frontispice des *Confirmitates* de Barthélemy de Pise, où la vie de François est mise en parallèle avec la vie du Christ, une gravure sur bois nous montre François portant une croix sur l'épaule, et suivant Jésus qui, également chargé de sa croix, se retourne vers lui. C'est là, en quelques traits, une excellente manière de caractériser la signification véritable de cette vie de François, qui n'a point consisté en autre chose que dans l'accomplissement de la parole de Jésus : « Si quelqu'un veut me suivre, qu'il renonce à soi-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive ! » (Matt., xvi, 24).

Le même sujet nous est rappelé par un petit tableau du musée de Parme, œuvre incontestable de Giovanni di Paolo, où parmi d'autres saints portant des croix et se groupant autour du Christ, figure aussi saint François d'Assise. Enfin, il y aurait à signaler une représentation qui nous montre le Christ debout, tenant contre lui, comme son enfant, son fidèle imitateur François d'Assise, peint en petit. Cette représentation, dont je ne connais point d'équivalent, se trouve sur l'un des vitraux de l'Église Supérieure d'Assise, et a pour pendant une Vierge debout, portant l'Enfant Jésus.

III. — LES ALLÉGORIES DE LA MORT.

La considération mélancolique du caractère fragile et passager des choses est aussi ancienne que le Christianisme. Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, les hommes ont pensé que la vie humaine n'était qu'une préparation d'une autre vie plus durable ; et c'est cette foi qui a poussé les anachorètes, les ermites et les moines à fuir les soucis et

couronne l'Église ; et l'on retrouve une allégorie analogue dans une fresque de Saint-Pétrone de Bologne (1^{re} chapelle à droite).



GIOTTO. GLOIRIFICATION DE SAINT FRANÇOIS.
(Assise, Église intérieure.)

les vaines joies du monde, à éteindre en eux tous les désirs mondains par des exercices ascétiques, à s'élever au-dessus des choses actuelles par la méditation incessante des choses futures. L'idée de la mort mettant fin à toute beauté, à toute richesse, à tout honneur, l'évocation spirituelle du corps décomposé et livré en pâture aux vers, tout cela a été la conséquence immédiate de l'aspiration vers une existence éternelle et bienheureuse. Ces anciens solitaires de l'Orient, qui, aux premiers siècles de la chrétienté, croyaient assurer leur salut par leur renoncement à la société des hommes, c'était moins une image de la souffrance éternelle que de l'éternelle joie qui se dressait devant les yeux de leurs âmes. Aussi n'avaient-ils point la même horreur épouvantée de la mort qu'ont eue, ensuite, les hommes de la fin du Moyen Age; ou bien, s'ils l'avaient, ils ne sont point parvenus à la communiquer à la masse du peuple. Cette tâche pieuse était réservée aux ascètes des époques postérieures¹. C'est seulement au XII^e siècle que nous entendons s'élever, en Occident, de hautes voix de prédicateurs, qui tâchent à exprimer, de la façon la plus vive et la plus passionnée, la vieille notion chrétienne de la vanité des choses terrestres. C'est alors seulement que cette notion reçoit une forme poétique, se revêt d'une apparence saisissante et universellement intelligible. Et sa force s'accroît du mécontentement du peuple, en présence des conditions de sa vie civile. A demi chevalier, à demi moine, l'allemand Henri von Mœlk, vers la fin du XII^e siècle, dirige les armes aiguisées de son art ingénieux et savant, en des satires furieuses, contre les abus de son temps; après quoi, avec une intensité dramatique que nous retrouverons dans les *allégories de la mort* du nouvel art chrétien, il représente des scènes où triomphe la pensée de la *Vanitas vanitatum*, et où le cadavre lui-même joue le rôle de l'avertisseur. Vers le même temps se répand, dans les poèmes, la légende des Trois Vivants et des

1. Pour les allégories de la mort en général, voyez Woltmann, *Holbein*, 2^e édit., p. 240; Otte, *Handb.*, I, p. 503; Primmel, *Iconographie des Todes* dans les *Mitth. der K. K. C. C.*, 1884, 1885; et surtout Vigo, *Le Danze macabre in Italia*, Livourne, 1878.

Trois Morts : elle raconte comment, à l'ermite Macaire, trois morts sont apparus, et comment il les a montrés, avec de graves paroles d'avertissement, à trois nobles seigneurs qui passaient sur la route. Vers le même temps aussi, naissent les hymnes attribuées à Bernard de Clairvaux, où est prêché le mépris du monde, où sont décrites la fumée vite évanouie du plaisir terrestre et l'irrésistible puissance de la mort :

Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere ?

Veni ad tumulos, si eos vis videre :

Cines et vermes sunt, carnes computruere ;

Surge, surge, vigila, semper esto paratus !

Mais c'est surtout dans l'ordre où l'ancienne rigueur de la règle bénédictine rivalisait avec l'ancienne ascétique, c'est surtout chez les Cisterciens, que l'idée de la vanité universelle paraît avoir fait l'objet de nombreuses interprétations poétiques. En plus des poèmes attribués à Bernard, nous avons des stances sur la mort écrites par le cistercien Thibaud de Marly, et un *Poème sur la mort*, d'un autre cistercien, Hélinand. Encore ces poèmes du XII^e siècle ne sont-ils que comme les premières brises de vent qui précèdent la tempête. Bientôt tout le peuple italien est saisi d'une sorte d'enivrement enthousiaste de la mort ; et c'est de cet élan furieux de toute une nation que sortent, pareils à des chants de bataille, le *Dies Iræ* de Celano et les poèmes de Jacopone.

Nous avons vu déjà quelle profonde action ont exercée les prédications franciscaines, et quel objet elles ont poursuivi. Mais si elles ont mis un soin continuel à rendre sensibles, par des images vives et pittoresques, les idées du Ciel et de l'Enfer, avec plus de soin encore elles ont appliqué les mêmes procédés à l'évocation de l'idée de la mort. Et c'est sans doute sous l'influence de ces peintures que la mort, de même que le diable, a revêtu alors une forme et une figure définies, dans l'imagination populaire. Un élément satirique et tout populaire nous apparaît aussi bien dans les poèmes

1. Du Méril, *Poésies populaires latines au Moyen Age*, Paris, 1847.

que dans les représentations artistiques du temps, qui se rapportent à ce sujet funèbre : de part et d'autre, nous retrouvons la pensée de l'égalité de tous les hommes en face de la mort, comme en face du trône divin. Et, pour terrifiante que la mort ait pu paraître à l'imagination de ceux qu'effrayait l'idée de l'autre monde, pour les pauvres et les misérables de cette terre cette idée de la mort avait, au contraire, quelque chose de consolant. Les classes inférieures prenaient, dans cette idée, une sorte de revanche intime de l'apparente injustice qui les accablait dans cette vie : elles se plaisaient à présenter aux classes supérieures l'image de cette mort qui détruit et égalise tout, qui anéantit toute distinction entre les pauvres et les riches. Les *allégories de la mort*, qui commencent dès le XII^e siècle et se développent en toute manière durant le siècle suivant, sont une expression directe de ce mouvement populaire. Et tout ce que nous avons dit déjà de l'influence franciscaine suffit à rendre infiniment probable que, là encore, cette influence a joué un rôle dominant. Essayons maintenant d'apporter quelques preuves plus précises, à l'appui de cette hypothèse.

Des *allégories de la mort*, dans les arts, nous pouvons dire, en général, — exception faite de certaines œuvres isolées des premiers temps du moyen âge, — qu'elles se répartissent en trois groupes différents, correspondant à des époques successives. Le groupe le plus ancien comprend ce qu'on pourrait appeler les *Allégories de la vanité des choses terrestres* : ici, la mort elle-même ne figure point, mais seulement l'homme mort. La seconde catégorie comprend les représentations de la *mort* conçue comme *maîtresse du monde* ; la troisième comprend les *danses macabres*. Et, ici encore, comme dans les autres sujets que nous avons étudiés, la poésie précède les arts plastiques. Ainsi au premier groupe répond la légende des *Trois vivants et des Trois morts*, s'ajoutant aux hymnes et *canzone* des Cisterciens ; au deuxième groupe répondent les poèmes de Jacopone et de ses contemporains et successeurs toscans ; au troisième, les divers couplets des *danses macabres*.

Les plus anciennes représentations des *allégories de la vanité universelle*, nous les trouvons dans les compositions byzantines de la vie érémitique, dont un échantillon nous est conservé au Musée Chrétien du Vatican, sous la forme d'une composition d'Emmanuel Zanfurnari. Nous y voyons un ermite, debout, les mains levées en signe d'effroi, devant un sarcophage où git un cadavre décomposé. Cette représentation doit dater du XII^e siècle ; et du même temps, sans doute, est une allégorie mentionnée dans le recueil de Didron, qui représentait le monde comme un vieillard couronné, et autour de lui les douze mois, les quatre saisons, et les sept âges de la vie. Cette scène de la vie de l'ermite se trouve développée dans les représentations de la légende des *Trois morts*, issue probablement de l'Orient, mais très populaire en Occident dès la fin du XII^e siècle. Très justement, Hettner compare à cette légende l'histoire de ce fils de roi, Josaphat, qui sur une route solitaire, en présence de mendiants et d'infirmes, acquiert la notion de la vanité terrestre. Cette histoire formait le sujet d'un livre très lu dans tous les pays, ainsi que le prouvent deux traductions françaises du XIII^e siècle¹ : et c'est à elle que le sculpteur du Baptistère de Parme a emprunté la parabole de l'*Arbre de vie*. Mais c'est seulement au XIV^e siècle, dans la fresque fameuse du Campo Santo de Pise, que l'art italien est parvenu à présenter, d'une façon complète et définitive, cette scène, où trois cavaliers nobles s'arrêtent, épouvantés, devant trois cadavres que leur désigne l'ermite Macaire. Du même temps environ date un petit tableau du Musée Chrétien du Vatican, dont la prédelle représente un corps à demi rongé, et entremêlé de scorpions et de serpents. A cause de la petite dimension du tableau, le peintre n'a pu représenter qu'un seul des trois vivants² : il est agenouillé en face de l'ermite, dont

1. Un *Poème de Gui de Cambrai*, publié dans la *Bibliothek des Litterar. Vereins* de Stuttgart ; *Fragments d'une ancienne traduction française de Barlaam et Josaphat*, publiés dans la *Bibl. de l'École des Chartes*, VI, série II.

2. Reproduite dans d'Agincourt, pl. CXVII. La présence de François parmi les saints adorant la Vierge semble indiquer que le tableau provient d'une église franciscaine.

le séparent les trois cadavres. Enfin la célèbre fresque de la *Scala Santa* du Sacro Speco de Subiaco appartient aux dernières années du xiv^e siècle.

Mais bien antérieure à ces peintures, que nous avons réunies ici à cause de l'identité de leur sujet, est la très intéressante fresque de Giotto, dans l'Église Inférieure d'Assise (pl. 23). Cette fresque, elle aussi, n'est qu'une *allégorie de la vanité terrestre*, mais prenant son point de départ dans d'autres idées. Au lieu de l'ermite avertisseur, nous voyons ici François lui-même, figuré comme l'annonciateur d'une nouvelle conception de la mort. Il est représenté de face, la main droite levée, et touchant de la main gauche un squelette, qui se tient debout auprès de lui, et qui porte sur son crâne une couronne, mais à demi tombée. Avec Dobbert et Vigo, je suis disposé à voir, dans cette fresque, une représentation de la Vanité des choses et non point de la Mort comme maîtresse du monde. Cette conclusion est encore appuyée, d'ailleurs, par l'étude d'une autre fresque analogue, dans l'ancienne salle du chapitre de Saint-Antoine de Padoue. Sur le mur du sud se trouvent des restes de fresque faussement attribuée par Crowe et Cavalcaselle et par Schnaase à Giotto, tandis qu'ils portent tous les traits caractéristiques de ces deux maîtres ultérieurs, Altichieri et Avanzo, qui ont peint, à Padoue, les chapelles de Saint-Félix et de Saint-Georges. A côté des figures de Daniel et d'Isaïe, nous apercevons, à droite, des restes de la figure d'Antoine de Padoue, qui d'une main désigne et tient dans l'autre main une inscription avec ces mots : *Homo igitur consumptus atque nudatus quæso ubi est* (Job, xiv, 10). *Mortuus pro nobis est*. Au pied du squelette, un cartel porte cette autre inscription : *Memor esto Judicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi, hodie tibi* (Eccl., xxxviii, 23). C'est évidemment le mort qui parle ainsi au spectateur. Or, il n'est point douteux que les fresques d'Assise et de Padoue dérivent de la même idée, familière à l'ordre franciscain. Et l'esprit qui les anime est le même qui se manifeste à nous dans le poème, déjà signalé, de Jacopone : *Cur Mundus militat sub vana gloria*,

et plus encore dans un autre poème en langue vulgaire : *Quando t'allegri o huomo de altura*, très justement cité par Vigo dans son analyse des *Poèmes des Danses macabres* :

« Quand tu te réjouis, ô homme, de ta grandeur, va vers le tombeau ; dirige vers lui ta pensée ; tourne vers lui ton regard, et songe bien que, toi aussi, tu retourneras forcément à cette forme qui t'apparaît là, que tu seras pareil à cet homme qui t'apparaît là, que tu seras pareil à cet homme qui git là, dans le noir tombeau ! »

Alors le vivant demande au mort où sont ses beaux vêtements, où sa riche coiffure, où ses yeux, son nez, sa langue, ses lèvres, et ses bras. Et le mort répond par des lamentations sur le mauvais usage que, de son vivant, il a fait de tous ces attributs de son corps. En vain on l'invite à se soulever, à prendre ses armes et son bouclier ; en vain ses parents s'efforcent de lui venir en aide. Il ne peut plus qu'une seule chose : avertir l'homme adonné aux plaisirs du monde¹ !

Mais ce qui rend particulièrement intéressante la fresque d'Assise, c'est que, dans cette fresque, conformément à l'esprit du temps, la couronne est placée sur la tête du squelette comme le symbole de la grandeur terrestre. Il y a là, très clairement exprimé, un appel au peuple : le roi lui-même doit mourir ! Et le même appel se retrouve dans une lettre attribuée à François et s'adressant aux podestats, aux consuls, aux juges, aux magistrats, à tous les représentants de la force civile. La lettre commence ainsi : « Réfléchissez, et voyez comme la mort accourt à pas pressés derrière vous ! Aussi vous prié-je, avec le plus grand respect, de ne pas oublier Dieu parmi les soucis et désordres de ce monde où vous vous trouvez mêlés, et de ne point mépriser sa loi : car celui qui oublie Dieu et qui s'écarte de lui, celui-là est maudit et oublié. Et lorsque viendra le jour de la mort, à celui-là sera pris tout ce qu'il croyait posséder ; et plus il aura été savant et

1. Conf. un poème de Guittone dans les *Rimes*, Florence, 1828, II, p. 211.

puissant dans le monde, plus il aura à souffrir dans l'Enfer¹. »

L'effet pratique de telles prédications, s'appuyant sur des allusions à la mort, cet effet nous est révélé clairement dans les vers du *Tesoretto*² de Brunetto Latini. Celui-ci, après avoir médité la *Vanitas Vanitatum*, à l'imitation directe du poème de Jacopone : *Cur mundus militat*, s'en va vers les Frati Santi, vers les Franciscains, et fait pénitence auprès d'eux.

Il n'y avait qu'un pas, de ces allégories de la fragilité des choses humaines, avec leur personnification de la mort, jusqu'à la glorification de la mort comme reine du monde. Ce pas, Jacopone lui-même le franchit dans son cantique *Non tardate, o peccatori!* Le savant qu'il était s'est rappelé le *pallida mors* d'Horace; mais son imagination la lui a figurée d'une manière plus horrible et effrayante :

Odieuse, lugubre et informe, voici la mort qui vient, dit-il, et qui fait mourir les chevaliers, de même que les femmes et les jeunes gens; les frères et les sœurs tombent à terre, et les prêtres et les laïcs, et les beaux et les laids. Et elle vient à pas si rapides, que personne ne s'aperçoit de son approche. Et il n'est point possible de lui échapper, dès qu'on la voit venir : d'aucune part une issue ne reste ouverte; il faut que nous courions au-devant de la mort. Et vraiment, nous tous, nous courons au-devant d'elle qui sait courir merveilleusement, et de jour et de nuit, sans se reposer. Regardez cet homme qui marche, tout orné, brillant et plein de gloire, la tête levée, fier et hardi : et tout à coup le voici qui gît misérablement, affreux à voir, pitoyable et mort, et les vers se repaissent de sa chair pourrie. Aussi convient-il de louer hautement la mort; car elle est juste pour tous, et paie à chaque homme le mal comme le bien qu'il a fait, expédiant l'un en enfer, offrant à l'autre la béatitude. Et, donc, quittez votre stérile vanité et faites pénitence, car, pareil à la poussière qui s'envole dans l'air, tout l'éclat terrestre s'évanouit devant la mort! La mort vient et lance ses flèches à son gré, et tous doivent alors rendre leurs comptes. Mais celui qui a bien vécu, celui-là n'a pas à la craindre.

Mieux que nulle autre part, nous trouvons dans ce poème dramatique, riche en contrastes saisissants, un sentiment universel d'alors, et tout particulièrement stimulé par les moines

1. *Opera S. F.*, I, pp. 10 et suiv. — Cf. encore deux autres fresques analogues à la Riviera di Orta et à Omegna.

2. *Tesoretto*, éd. Zannoni, Florence, 1824, chap. xx, p. 45 et suiv.

mendiants : le sentiment qui a donné naissance à des peintures comme le *Triomphe de la mort* à Pise, la fresque de Subiaco, et celle de l'ancien hôpital de Palerme. La forme de la mort elle-même est diverse, dans ces peintures : mais toujours y est conçue de la même manière son action puissante, n'épargnant ni sexe ni position mondaine. Ainsi nous la voyons, dans la superbe fresque de Pise, sous la forme d'une femme *laida, scura, e sfigurita*, faire invasion parmi les joies du monde; à Subiaco, elle s'élançe par-dessus des cadavres, sous la forme d'un terrible chevalier, brandissant sa faux et attaquant deux jeunes gens, dont l'un a déjà reçu ses coups irrésistibles. A Palerme, c'est avec un arc que la voici en chasse, montée sur un squelette de cheval, contre les grands de la terre, et occupée à les percer de ses flèches ! Dans l'église Saint-Bernardin, à Clusone, elle nous apparaît en squelette, devant un tombeau, vêtue d'un somptueux manteau royal : et d'affreux assistants l'entourent, qui accablent de leurs flèches les heureux du monde. Dans l'église Notre-Dame-des-Neiges, à Pisogne, sur le lac d'Iseo, des gens de toutes conditions courent vers l'ennemie qui les reçoit à coups de flèches, pendant que, de l'autre côté, en présence du Christ et de la Vierge, la troupe des élus brise son arc. Cette dernière peinture, que je ne connais que par la description de Vallardi¹, semble bien s'appuyer directement sur le poème de Jacopone : car, de même que celui-ci, elle oppose les bons aux méchants en face de la mort, et, de plus, à côté du Christ, elle présente cinq figures allégoriques, qui doivent bien être celles qu'a mentionnées Jacopone dans la fin de son poème : « Et maintenant, prions Notre-Seigneur, et aussi sa Mère, la Vierge, de nous donner la paix et l'amour, la foi, la charité, et l'espérance et la force, ainsi que le bon vouloir, pour que, dès cette terre, nous puissions faire une telle pénitence que, au jour de la mort, nous gagnions la vie éternelle ! »

C'est encore une conception toute proche de celle de Jaco-

1. Vallardi, *Trionfo e Danza della Morte*, 1859.



GIOTTO. — ALLÉGORIE DE LA FRAGILITÉ HUMAINE.
(Assise, Église inférieure.)

pone, que nous révèlent deux autres poèmes italiens du même temps. L'un est de Cino de Pistoie, et commence ainsi : *O morte della vita privatrice*. Là aussi, la mort est appelée *oscura, di laida sembianza*. Le poète s'adresse à elle en ces termes : « Tu es l'ennemie la plus acharnée de l'homme, produisant les pleurs et l'angoisse : et pour cela il faut que je te blâme, car lorsque l'homme trouve joie et bonheur en ce monde, auprès de sa femme tout fraîchement épousée, à peine le laisses-tu vivre joyeux un moment, et puis, tu le précipites à terre¹ ! » Et non moins passionnés sont les vers d'un autre poème, attribué naguère à Cavalcanti : « Sombre, sinistre mort, va ! pourquoi laisses-tu périr tant de belles et précieuses créatures² ? » Avec Pétrarque, ensuite, une image nouvelle intervient, de Sa Majesté la Mort. Le poète la représente victorieuse sur un char de triomphe, et suivie de ses sujets. Et cette allégorie poétique nouvelle n'a pu manquer, à son tour, de trouver sa traduction artistique, mais sans devenir jamais aussi populaire que les précédentes³.

Enfin, les idées ascétiques que nous avons décrites ont eu pour résultat une troisième forme de représentation de la mort : à côté des allégories de la fragilité universelle, et des allégories de la mort comme maîtresse du monde, ces idées ont produit les Danses Macabres, où l'ironie sarcastique du temps a atteint sa plus haute expression. Mais ce n'est que très rarement que nous rencontrons des danses macabres dans la poésie et l'art italien : la véritable patrie de ce genre est dans les pays du Nord. Cependant, Vigo a très justement observé que l'idée de la danse macabre, dans le même temps où elle s'exprimait en France et en Angleterre, trouvait également son expression dans un poème de Jacopone, ou de Piero di Dante Alighieri⁴. Que les danses macabres, d'une façon

1. *Vita e memorie di Cino da Pistoja*, Pistoie, 1826. — Canz., xxix, p. 261.

2. *Poeti del Primo secolo della lingua italiana*, vol. II, p. 330.

3. Parmi les œuvres d'art italiennes où nous la trouvons, il faut citer notamment les peintures de Vanni à l'Académie de Sienne, de Costa à Saint-Jacques de Bologne, et de Titier (dans une gravure de Pomareda).

4. Publié dans les *Rime de Pistoia*, Florence, 1862, p. 208.

générale, soient directement sorties des conceptions ascétiques des moines mendiants, c'est chose qui me paraît hors de doute. Et, ici encore, en considérant les poèmes de Jacopone sur la mort, et les prédications populaires des Franciscains, je serais enclin à admettre que ce sont les Franciscains qui ont donné la première impulsion, et que les Dominicains n'ont fait que la suivre : mais il faut bien reconnaître, d'autre part, que toutes les danses macabres qui se sont conservées jusqu'à nous en Allemagne ont été peintes dans des couvents dominicains. Au surplus, dans ce cas comme dans bien d'autres, il faut se garder de faire une distinction trop absolue entre les deux ordres : mais il faut se rappeler que, d'une façon à peu près invariable, c'est de l'ordre de saint François que sont sorties les idées et les représentations importantes, au point de vue de l'histoire des idées, sauf à avoir reçu, chez les Dominicains, un développement plus parfait et plus varié¹. Les allégories de la mort, comme toutes les autres allégories du temps, n'ont dû leur source et le principe de leur figuration dramatique qu'à François d'Assise et aux Franciscains.

1. Il convient de noter que l'unique danse macabre italienne qu'ait publiée Vigo (p. 25) a dû sûrement être écrite par un Franciscain, car la Mort n'y a de paroles consolantes que pour le *fra minore*.

CONCLUSION

Nous sommes parvenus, maintenant, à la fin de notre étude : mais qu'il nous soit permis, une fois encore, de jeter un rapide regard en arrière, pour considérer, dans son ensemble, ce grand mouvement franciscain que nous avons essayé de reconstituer et d'apprécier. Dans la puissante figure du mendiant prêcheur d'Assise, dépassant toutes les limites de l'égoïsme, s'émancipant de tous les liens de restriction individuelle, c'est la volonté de toute une grande époque qui a trouvé son expression définie et parfaite. François est le représentant de la grande masse du peuple, de ce Tiers État qui tâche à s'assurer des conditions de vie fixes et indépendantes ; et il est, en même temps, le représentant de chacun des individus de cette masse pris en particulier, de chacun de ces hommes du peuple qui, comme lui, a conscience de ses droits sur Dieu et sur le monde. Avec François, et par lui, l'humanité du moyen âge donne libre cours à la force du sentiment qui habite au fond de tous les cœurs : et cet épanchement a pour résultat une première reconnaissance de la réalité personnelle de chaque homme, délivrée des concepts dogmatiques, jusque-là dominants. Mais, de même que le génie s'élève spontanément au-dessus des hommes et des choses qui l'entourent, et dont il est le produit, de même François flotte bien haut par-dessus son temps : il en est l'idéal supérieur, réunissant en lui, et dans une clarté et une pureté merveilleuses, ce qu'il y a de meilleur qui s'agite inconsciem-

ment dans l'âme de ses contemporains. François, par la grandeur même de son cœur, s'est élancé au delà des barrières que les formes de la connaissance, le temps et l'espace, établissaient entre les divers individus, il s'est senti en unité profonde avec la nature entière, avec la substance unique et indivisible qui est au fond de toutes les apparences. Depuis Jésus de Nazareth, personne ne s'est aussi prodigieusement pénétré de ce haut principe : « Aime ton prochain comme toi-même ! » Et si jamais un homme a mérité le titre de saint, c'est bien celui-là. La béatitude promise aux saints dans le ciel, il l'a éprouvée dès cette terre ; les souffrances de la vie présente ont disparu pour lui ; il a trouvé le bonheur absolu dans le sentiment d'amour éternel, de communion directe avec Dieu et avec la nature, dans la liberté de sa contemplation intime atteignant l'essence des choses par delà leurs apparences.

L'humanité de son temps était portée à la contemplation par un élan profond et irrésistible. Après des siècles inquiets de lutte universelle, après les entreprises fiévreuses et désordonnées des Croisades, les hommes commençaient à rentrer en soi-même. L'individu ne craignait plus de méditer pour son propre compte les vérités religieuses chrétiennes, d'entrer en relation personnelle avec la doctrine de son salut. Et, naturellement, ayant ainsi les yeux ouverts, il ne pouvait s'empêcher de voir combien peu les formes admises du culte d'alors, avec leurs règles générales et schématiques, étaient faites pour satisfaire l'aspiration nouvelle. Aussi l'indignation contre cet ordre de choses, et contre l'attitude égoïste du haut clergé, avait-elle conduit d'innombrables hommes à s'affilier aux sectes nouvellement venues de l'Orient, et qui permettaient à l'individu chrétien une participation plus active dans l'exercice de la religion. Et, toujours plus haut, retentissait l'appel à une réforme de l'Église, toujours un plus grand nombre de voix réclamaient, pour les fidèles, le droit de lire et d'interpréter la Bible, de s'approcher personnellement de son Sauveur. Cependant, Rome hésitait encore à reconnaître les

droits du peuple, et continuait à poursuivre comme hérétiques les esprits indépendants, jusqu'au jour où, parvenue à une notion plus claire de la réalité, elle se décida à écouter et à approuver l'un de ces prédicateurs populaires, François d'Assise, qui, comme nous avons essayé de le montrer, s'inspirait, plus ou moins à son insu, des sentiments et de la doctrine des Vaudois, jusque-là condamnés.

Ce jour-là, se trouva accomplie la réforme attendue. Le peuple obtint ce qu'il désirait : une prédication expressément à son adresse, un Christianisme populaire. Et les effets de cette réforme furent infiniment précieux et bienfaisants. La bourgeoisie fut reconnue, avec ses droits, aussi bien par l'État que par l'Église : elle put, désormais, développer ses forces propres, travailler à la réalisation de son idéal, qui était un idéal de paix et de civilisation.

Il va sans dire que les masses ne furent point capables de suivre leur chef béni sur les sommets salutaires du renoncement à soi-même et de la contemplation mystique : mais, entraînées et stimulées par l'exemple de François, elles ne s'en élevèrent pas moins à un niveau spirituel qui, dépassant le tumulte des petits événements journaliers, rendait possible un recueillement calme, permettait un regard libre sur les multiples manifestations de la nature. Surtout, l'enthousiasme qui s'était emparé de l'âme populaire cherchait fatalement son expression : et c'est ce qui a donné naissance à un merveilleux mouvement artistique, sous la triple forme de la parole, du son musical, et des images plastiques.

Oui, c'est la nouvelle conception populaire de la religion chrétienne, simple et naturelle, pénétrée d'amour et d'enthousiasme intime, et telle que sans cesse François et ses disciples la traduisaient sous mille revêtements pittoresques, dans leur prédication et leur poésie, c'est cette nouvelle conception de la religion qui a appelé à la vie le nouvel art chrétien. La contemplation franciscaine, au contraire des autres contemplations mystiques, a provoqué l'étude de la nature, de cette nature où les Franciscains voyaient la plus fidèle et

la plus prochaine image de Dieu. En outre, l'affection personnelle qu'inspirait François, l'ardeur que mettait le peuple à vouloir se représenter sa personne et les faits miraculeux de sa vie, enfin le caractère tout humain, à la fois sublime et simple, de cette personne et de cette vie, tout cela était le plus propre du monde à encourager le travail des artistes. Et ce n'est pas tout : l'extrême expansion des ordres mendiants a eu pour résultat, pendant près de deux siècles, une construction vraiment ininterrompue d'innombrables églises et couvents, qui, ensuite, ont eu à être ornés de fresques, de tableaux d'autels, de sculptures, de monuments de toute espèce. Un champ nouveau s'offrait à tous les arts, et laissait pleine liberté à toutes les forces créatrices.

Aussi, lorsque nous étudions, en regard l'un de l'autre, le mouvement religieux des ordres mendiants et le mouvement artistique italien des *xiii^e* et *xiv^e* siècles, nous découvrons qu'il y a, entre ces deux mouvements, une relation étroite ; tout de même qu'il nous apparaît avec certitude que l'art italien du *xv^e* siècle dérive en droite ligne du mouvement artistique des siècles précédents, et que les œuvres de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange ne constituent que l'aboutissement de l'effort inauguré par Giotto et Nicolas de Pise. Et que si des critiques persistent à tenir ce dernier maître pour un archaïsant de l'Italie Méridionale, ces critiques, évidemment, ne se rendent pas compte de la puissante et joyeuse jeunesse qui se dégage des œuvres du sculpteur pisan, expression d'un état d'esprit et de sentiment tout nouveau, tout toscan, et déjà tout moderne. Ces critiques pourraient, tout aussi bien, considérer comme des manifestations attardées du vieil art byzantin les œuvres de Cimabue et de Giotto lui-même ! En réalité, on n'empêchera point les noms de ces deux maîtres de rester les premiers d'une longue série de noms auxquels la Toscane doit la gloire impérissable d'avoir été la patrie de la Renaissance. On a dit encore, et avec plus d'apparence de raison, que, au *xiv^e* siècle, après les prodigieux exploits de Giotto, l'élan de l'art italien s'était brus-

quement interrompu : mais cela encore n'est qu'une apparence. Il se peut que, pour un court instant, le grand novateur, comme tous les novateurs d'avant et d'après lui, ait rendu stérile le sol qu'il avait, lui-même, creusé trop profondément : mais la marche en avant, un instant ralentie, ne s'est point arrêtée. Des hommes dont l'œuvre a disparu complètement, comme l'œuvre de Stefano Fiorentino, ou en majeure partie, comme celle du peintre que Vasari appelle Giotto, ont dû certainement pousser plus avant les créations de Giotto, et servir de transition entre ce maître et Orcagna, chez qui déjà s'affirme un sentiment bien plus raffiné et moderne de la beauté formelle. Et ainsi l'on arrive au xv^e siècle, où la marche reprend une allure rapide et puissante, avec les Masaccio, les Brunelleschi et les Donatello.

Qu'une phase nouvelle soit survenue, vers 1400, dans le développement de l'art italien, c'est chose certaine, et qui n'a rien d'étonnant. Pendant deux siècles, la réforme franciscaine avait exercé une action intense et continue : mais, maintenant, un idéal nouveau commençait à séduire le peuple italien. Cet idéal, rêvé d'abord par Pétrarque et Boccace, n'a point tardé à devenir universellement familier. A ce mouvement de l'humanité que nous avons vu se dessiner aux XII^e et XIII^e siècles, une direction nouvelle a été donnée, désormais sous la forme de l'Humanisme. Jusqu'alors, l'Évangile et la Nature avaient été les deux guides sur le chemin de la Vérité et de la Beauté; désormais un troisième guide se joignait à ces deux-là : l'Antiquité, à la fois dans ses manifestations écrites et dans ses arts. Cette influence nouvelle a été à demi scientifique, à demi artistique : d'un côté, l'Humanisme a porté les artistes à une étude plus approfondie de la perspective; de l'autre, il les a conduits à l'étude plus proprement artistique du nu. Et il est résulté de là, pour l'art italien du xv^e siècle, une sûreté, une complexité, une beauté formelle, qui nous font apparaître cet art plus différent de celui du siècle précédent, et plus supérieur à lui, qu'il ne l'est, tout compte fait, en réalité : car, de part et d'autre, l'essentiel reste toujours de traduire la con-

ception religieuse du peuple; et l'altération du langage n'empêche point l'esprit qui anime les artistes d'être toujours le même. Malgré l'influence nouvelle de l'antique, l'art du xv^e siècle, comme celui du xiv^e, est un art purement chrétien. Il emprunte à l'antique ce que celui-ci a de précieux à lui offrir; mais, sous ces emprunts, il demeure ce qu'il était. Même lorsqu'il traite des sujets antiques, il ne le fait que par curiosité, par divertissement: et, d'ailleurs, le nombre des représentations mythologiques ou historiques, dans l'art du xv^e siècle, est relativement minime. Ce n'est qu'au xvi^e siècle que les artistes commencent vraiment à « antiquiser », à jouer librement au paganisme.

En résumé, entre 1200 et 1500, le développement de l'art de la Renaissance nous apparaît comme un mouvement unique et continu, où l'on peut seulement distinguer deux phases, dont la seconde est caractérisée par l'influence formelle de l'art antique.

Or, au même moment où la réforme produite jadis par François dans le catholicisme produisait ses fruits les plus merveilleux dans d'éternels chefs-d'œuvre de l'art, Luther, à Rome, recevait les impressions qui, décidément, allaient faire de lui un protestant. Trois siècles après François, le peuple réclamait une nouvelle réforme; et, cette fois, l'Église Catholique n'était plus en état de la pratiquer elle-même. Ce fut, cette fois, une autre race, la race allemande, qui se souleva et offrit au monde la Réforme nouvelle. Et Luther lui-même, d'ailleurs, était un réformateur d'une espèce toute autre qu'avait été François. Il avait en commun avec lui la profondeur de sa vie intime et l'enthousiasme de sa foi chrétienne: mais il était le fils d'un autre temps et d'un autre pays; il était un combattant armé de toutes les armes de l'esprit, plein de colère contre toute tromperie et tout abus, aussi ardent pour détruire que pour édifier. Et c'est lui, bien plus que François, qui mériterait d'être comparé à l'Ange de l'Apocalypse. Un autre réformateur encore est venu, peu de temps après, mais que nous ne saurions mettre au même rang que ces deux-là: Ignace de

Loyola. Ce qu'il a été et ce qu'il a voulu, on peut le deviner en considérant l'art somptueux, chargé, mouvementé, et cependant bien pauvre en émotion véritable, qui, créé par les Jésuites et la contre-réformation, a régné dans les pays catholiques jusqu'à la fin du xvii^e siècle. Et, certes, la réforme de Loyola, elle aussi, a eu maintes conséquences grandes et remarquables : mais il lui a manqué ce recueillement intime, cette ardeur profonde de sincérité qui, chez François et chez Luther, se sont empreintes à leur œuvre intellectuelle et formelle. Car de même que François a déterminé la formation et l'épanouissement des arts plastiques, de même Luther a été initiateur des progrès d'un autre art : la musique moderne. De même que la force d'émotion enthousiaste de François a trouvé son expression artistique dans les fresques de Giotto, de même l'intensité de foi de Luther a trouvé la sienne dans l'œuvre de Sébastien Bach. Et de Bach, comme de Giotto, est directement sorti tout le développement ultérieur d'un art magnifique : d'un côté la peinture et la sculpture italiennes, de l'autre la musique allemande.

François d'Assise et Luther ! Quand donc viendra le troisième ? Les temps sont mûrs, et celui qui veut seulement ouvrir les oreilles, celui-là entend l'appel du peuple, et cette voix du Quatrième État réclamant ses droits. Ce qu'il réclame, ce n'est pas autre chose qu'une foi nouvelle, source où il puisse s'approvisionner d'émotion sacrée. Qui la lui donnera ? Qui parviendra à devenir pour l'humanité le nouveau François, le nouveau Luther dont elle a besoin ?

APPENDICE

I. — LES SOURCES DE L'HISTOIRE DE FRANÇOIS D'ASSISE ¹.

Quatre biographies de François d'Assise datant du XIII^e siècle se sont conservées jusqu'à nous; les trois premières ont été écrites par les contemporains du saint : elles seules doivent constituer le fondement de toute considération historique de la vie de François, sauf à être complétées ou corrigées par la comparaison d'autres auteurs anciens, tels que Jourdain de Giano, Jacques de Voragine, Matthieu Paris, Jordanus, Vincent de Beauvais, Jacques de Vitry etc. Ce n'est que tout récemment que la critique historique s'est employée à l'étude de ce sujet, après que, pendant des siècles, d'innombrables biographies du saint eussent mélangé les données anciennes du XIII^e siècle avec les inventions et légendes fantaisistes des âges suivants, composant ainsi un ensemble infiniment disparate. Le premier qui a entrepris une révision critique de cette matière, énormément développée au cours des temps, a été le savant et consciencieux Constantin Suisken, qui, dans les *Acta Sanctorum* (Anvers, 1786, t. II, p. 683-798), a réédité trois des premières biographies, et, dans son *Commentaire*, s'est appliqué, en particulier, à sou-

1. J'ai laissé ce chapitre tel, ou à peu près, que je l'avais écrit pour la première édition de mon livre : me réservant d'étudier plus à loisir, dans un second chapitre, les sources nouvelles publiées postérieurement à ma première édition.

mettre à un contrôle exact les faits recueillis dans les *Annales* de Wadding. Et si sa conception de saint François nous apparaît encore bien éloignée d'une appréciation juste de la personnalité historique du saint, nous ne devons pas moins lui être reconnaissants pour son précieux travail de compilation et pour les lumières apportées par son examen comparatif des sources anciennes. Un pas de plus a été fait, ensuite, par un écrivain protestant, Hase, dans son *Tableau de la vie de François d'Assise* (Leipzig, 1856). Cet éminent historien de l'Église chrétienne, véritable précurseur de la libre exploration critique protestante, a réussi à déchirer, d'une main prudente et sûre, l'épais réseau des inventions inconscientes ou voulues, pour ouvrir à l'histoire une vue directe et immédiate sur la vie authentique du merveilleux homme d'Assise. Il a su, notamment, comprendre et prouver, d'une manière décisive, la transformation des événements réels en manifestations miraculeuses, dans l'imagination active et enflammée du peuple, et dégager l'élément original et historique de toutes les excroissances légendaires qui s'y sont ajoutées par la suite. Mais la nécessité où il s'est trouvé d'entrer en lutte avec la conception orthodoxe de l'Église romaine a eu pour conséquence de nuire un peu à François lui-même, en ne permettant pas à l'historien d'apprécier pleinement la signification intellectuelle et morale du saint : le grand homme qu'était François a disparu, momentanément, derrière le fondateur d'ordre, et n'a pas toujours été traité, par son biographe, avec toute la sympathie qui lui était due. Plus tard, certains détails particuliers de la vie de François ont été précisés par Voigt, dans les notes jointes par lui aux mémoires du frère mineur Jourdain de Giano, qu'il a publiés pour la première fois, en 1870, dans le t. V des *Annales de la Société Royale Saxonne des Sciences*; et, un peu plus tard encore, Cristofani, dans son *Histoire d'Assise*, a découvert et mis en valeur plusieurs pièces importantes des archives de la patrie de François. Enfin, plus récemment, nous avons vu paraître l'admirable étude consacrée à François d'Assise

par Renan, dans ses *Nouvelles études d'histoire religieuse* (Paris, 1884), et la courte, mais excellente *biographie de François d'Assise*, par Ruggero Bonghi (Citta di Castello, 1884), contenant une esquisse claire et pénétrante de la vie du saint, dégagée de toute polémique confessionnelle. C'est Bonghi, également, qui, pour la première fois, — et encore d'une manière très restreinte, — a utilisé la *Seconde Légende* de Thomas de Celano, publiée à Rome, dès 1806, mais étrangement négligée par tous les écrivains antérieurs.

Que si, maintenant, nous nous livrons à un examen comparé des sources anciennes, nous nous apercevons d'abord que personne, jusqu'ici, n'a exactement reconnu les relations qui existent entre elles, et qui sont cependant de l'importance la plus grande pour l'utilisation comme pour la critique de ces sources.

La première d'entre elles est, incontestablement, celle qui est connue sous le nom de *Première Vie*, par Thomas de Celano, et qui, comme le dit sa préface, a été écrite, sur l'ordre de Grégoire IX, par un homme qui « a lui-même beaucoup entendu de la bouche de François », et a appris maintes autres choses de « témoins fidèles et autorisés ». Ainsi que l'a déjà établi Suysken (dont nous suivons le texte, publié dans les *Acta Sanctorum* d'octobre) et que l'ont admis ensuite tous les biographes du saint, cette *Première Vie* a été écrite entre 1228 et 1230 : car elle contient le récit de la canonisation, proclamée en 1228, mais ne mentionne pas la translation du corps dans la nouvelle basilique, qui a eu lieu en 1230. L'attribution de cette biographie à Thomas de Celano ne repose sur aucun témoignage authentique ancien, mais sur une hypothèse émise d'abord par Wadding et qui, d'ailleurs, porte un caractère de vraisemblance incontestable¹. Tholuck a es-

1. Divers témoignages nous apprennent que Celano a écrit quatre *légendes* : 1^o une légende toute courte, pour l'usage du chœur (probablement celle qui a été publiée, d'après un manuscrit d'Assise, dans les *Notizie sicure* de Papini, p. 24) ; 2^o une autre écritesur l'ordre de Grégoire IX ; 3^o une autre écrite, à la demande de Crescent, en 1244 (probablement la *Vita Secunda*) ; 4^o enfin une autre encore, qui lui a été commandée par Jean de Parme, ministre général en 1247.

sayé d'attribuer l'ouvrage à un notaire romain appelé Jean ou Thomas de Ceperano : mais c'est une supposition toute gratuite, et d'autant plus difficile à admettre que l'on n'est encore parvenu à rien connaître de l'existence de ce Ceperano. Il est vrai que Voigt a trouvé indiqué, dans la *Bibliothèque historique* de Potthast, le titre d'un livre appelé *Speculum Vitæ S. Francisci, auctore Th. de Ceperano. Ed. Bosquierius, Colonia, 1653*, in-octavo, ainsi qu'une mention affirmant que ce Ceperano aurait vécu en 1245. Mais déjà Bonghi a mis en doute la justesse de cette indication, en établissant que Suysken indiquait évidemment le même livre sous ce nom, tout différent : *Antiquitates Franciscanæ, seu Speculum Vitæ Beati Francisci et Sociorum ejus, auctoribus FF. Fabiano et Hugelino et aliis minoritis D. Francisco cœvis, Bosquierius, 1623*. Les Bollandistes, d'autre part, nous apprennent que, d'après une ancienne chronique, ce Tommaso de Ceperano a écrit une légende pour Crescent, et s'accordent, sur ce point, avec Wadding : mais ils ajoutent, d'après la même source, que cette légende a été complétée par un certain frère François de Besse, tandis que Wadding affirme que Bernard de Besse a écrit pour son propre compte une longue Légende de saint François. Quoi qu'il en soit, au reste, nous verrons qu'il est infiniment peu probable qu'une seule *Vita* importante nous manque aujourd'hui, et que les biographies perdues n'ont pu être que des répétitions ou des arrangements de celles qui sont attribuées à Thomas de Celano. Mais il y a un fait que nous devons signaler dès maintenant : c'est la différence très marquée qui existe, au point de vue du style, entre la *Première* et la *Seconde Vies* de Thomas de Celano. La construction des phrases et le mode d'expression, dans la première, sont extrêmement simples et clairs, dans la seconde, volontiers emphatiques et contournés. Mais cela s'explique, peut-être, par la destination différente des deux écrits, la *Première Légende* n'ayant été qu'un pieux récit à l'usage du peuple, la *Seconde* une étude du caractère de François pour les milieux instruits. Il est très vraisemblable, comme

le veut Bonghi, que Thomas de Celano ait été un de ces hommes lettrés qui, d'après la *Première Vie*, sont entrés dans l'ordre franciscain lorsque François est revenu d'Espagne.

Cette *Première Vie*, qui, entre toutes les autres, a des titres particuliers de crédibilité, a été presque exactement reproduite dans une légende anonyme, que Suysken a découverte dans un manuscrit d'un certain Isaac Vossius, et dont il a fait usage dans son *Commentaire*; la susdite légende anonyme a été écrite après 1230, car elle contient déjà le récit de la translation du corps, mais elle n'offre pour nous d'importance originale que sur cet unique point. Et il en est de même du *Carmen* latin que Cristofani a publié d'après un manuscrit d'Assise (*Il piu antico poema della vita S. Francisci d'Assisi, Prato 1882*), et qui n'est qu'une simple mise en vers de la *Première Vita*. Cristofani, en vérité, suppose que ce poème a été écrit avant 1230 : mais Bonghi le contredit sur ce point, très justement, en établissant que le poète latin s'en est tenu tout à fait au texte de Thomas de Celano, n'y ajoutant que des additions insignifiantes, et, pour ce motif, a terminé son récit en même temps que l'ouvrage en prose qu'il versifiait. La dédicace à Grégoire IX, mise en tête de ce poème, ne saurait servir d'argument pour la fixation de sa date. Par ailleurs, il me paraît digne de remarque que, encore qu'Élie soit souvent nommé respectueusement dans le poème latin, l'auteur de celui-ci ait supprimé de son poème le trait rapportant la bénédiction octroyée à Élie par François mourant : suppression qui, ici comme dans les biographies postérieures, ne saurait être attribuée à un hasard. Le poète latin a donc dû écrire à une époque où déjà la chute d'Élie s'était accomplie, et, par conséquent, après 1239, date de la déposition du célèbre successeur de François. Cristofani suppose, et avec toute vraisemblance à mon avis, mais sans preuves certaines, que l'auteur du poème latin est ce frère Giovanni da Kent qui a écrit, en 1243, un poème ayant jadis appartenu à la Bibliothèque de Santa-Croce, intitulé *De Mysteriis rerum quæ*

fiunt in Ecclesia, et qui, en 1256, étant chapelain d'Alexandre IV, a dédié à celui-ci un autre poème latin sur la vie de sainte Claire, poème qui, au dire de Cristofani, concorde, à un très haut degré, avec le *Carmen* sur S. François,

Bonghi, sans admettre pleinement l'attribution à ce Giovanni da Kent, voit dans l'auteur du poème un étranger. Mais comme le poème en question se borne à répéter ce qu'a dit déjà la *Première Légende*, nous n'aurons, pour ainsi dire, à en tenir aucun compte dans notre examen des sources originales¹.

L'étude de la vie de François a reçu une impulsion nouvelle lorsque, en 1241, au Chapitre général de Gènes, le ministre Crescent a engagé divers disciples du saint à recueillir des matériaux nouveaux pour le récit de sa vie. C'est en réponse à cette exhortation qu'a paru l'écrit connu aujourd'hui sous le nom de *Seconde Vie* de Thomas de Celano, et dont le titre véritable était *Memoriale in desiderio animæ de gestis et verbis Sanctissimi Patris nostri Francisci*. Cette *Vie* a dû être achevée dès avant 1246, car elle a été utilisée par les *Tres Socii*, dont nous allons parler tout à l'heure. Son texte latin a été imprimé, pour la première fois, à Rome, en 1806, et une traduction italienne, qui avait évidemment échappé à Bonghi, a paru en 1880, écrite par le chanoine Amoni. Et nous savons que c'est le troisième jour des ides d'août de l'année 1246 que les trois disciples de François, Léon, Rufin et Ange, ont achevé d'écrire leur légende, publiée d'abord par les Bollandistes dans les *Acta Sanctorum* d'octobre, puis en 1831 à Pesaro, en 1856 à Recanati (avec une introduction italienne), et en 1880 à Rome, avec une introduction italienne ancienne, retrouvée par le chanoine Amoni².

1. Ce Giovanni est ministre provincial de Saxe en 1230; en 1246, il recueille des subsides pour la basilique d'Assise en Angleterre; enfin, en 1256, il devient chapelain d'Alexandre IV. — Voy., au chap. suivant, l'hypothèse nouvelle attribuant le *Carmen* à Henri de Pise.

2. Une édition nouvelle a paru à Foligno, en 1898. — La date de 1247, donnée par les *Acta sanctorum*, doit être remplacée, comme l'a établi Wadding, par celle de 1246, Crescent étant mort en 1247.

Enfin, après les trois ouvrages que je viens de mentionner, c'est en 1261 que Bonaventure, sur l'invitation du chapitre général de Narbonne en 1260, a écrit sa célèbre *Vita*, qui, depuis lors, est devenue la biographie classique du saint, et qui a eu, en cette qualité, des éditions innombrables.

Comment, maintenant, ces quatre biographies se comportent-elles vis-à-vis les unes des autres?

Déjà la première biographie, au lieu de présenter une description historique suivie de la vie du saint, ne nous raconte cette vie d'une façon suivie que jusqu'au retour de François de son premier voyage de Rome, où il a obtenu d'innocent la permission de prêcher. Arrivé là, l'auteur se met à nous parler des particularités de la vie et du caractère du saint, et classe les faits à raconter d'après les grandes divisions de ce point de vue nouveau, jusqu'au moment où, avec le récit de la Stigmatisation, dans sa seconde partie, il reprend le fil historique, et le suit jusqu'à la mort et à la canonisation du saint. Après quoi il énumère les miracles qui ont suivi la mort. Tout cela écrit d'une façon très simple et naturelle, sans aucun artifice de composition.

La *Seconde Légende* a, évidemment, le caractère d'un supplément à la *Première*. Elle évite de répéter aucune des choses dites dans celle-ci, et apporte continuellement des additions nouvelles. Elle en apporte déjà dans la partie qui va jusqu'à la conversion de François; puis, dans les seconde et troisième parties, elle complète, par un très grand nombre de petites anecdotes, la peinture des vertus dominantes du saint. C'est ainsi qu'elle insiste d'abord sur le don de prophétie (toute la seconde partie est consacrée à ce sujet); puis viennent des additions sur les points de la Pauvreté, de la Compassion, de la Prière, de l'attitude de François à l'égard des Écrits Saints, des caractères et des effets de sa prédication, de son attitude à l'égard des femmes, de sa résistance aux tentations, de sa gaieté intellectuelle, de son horreur pour la flatterie et la vanité, de son humilité, de son obéissance, de sa haine de l'oïveté, de sa conception de la prêtrise, de son amour de la na-

ture, de son amour des hommes, de son amour pour son ordre, de sa vénération pour le Christ, la Vierge et les Saints, de sa conception de la règle monacale. Puis vient, en conclusion, un récit nouveau de sa mort, accompagné d'une prière composée au nom des frères de l'ordre, et où nous lisons : *Supplicamus etiam toto cordis affectu, benignissime Pater, pro illo filio tuo qui, nunc et olim, devotus tua scripsit præconia*. D'où il résulte que la *Première Légende* doit être du même auteur que la *Seconde*, probablement de Thomas de Celano. D'autre part, un passage de l'introduction nous dit : *Continet in primis hoc opusculum quædam conversionis facta mirifica quæ in legendis dudum de ipso confectis non fuerunt apposita, quoniam ad auctoris notitiam minime pervenerunt* : ce qui permet de conclure avec grande vraisemblance que les légendes précédentes, c'est-à-dire la *Première Vie* et une version abrégée de celle-ci pour l'usage du chœur, étaient l'œuvre du même auteur, c'est-à-dire de Thomas de Celano, mais aussi que la *Légende des Trois Compagnons* n'existait pas encore au moment où fut achevée la *Seconde Légende*.

Et, en effet, il suffit de comparer la *Légende des Trois Compagnons* avec la *Seconde Légende* pour apercevoir avec certitude que les Trois Compagnons ont écrit plus tard : car ils ont reproduit, parfois textuellement, parfois avec plus de détails et avec une composition plus finement travaillée, tous les faits nouveaux de la *Seconde Légende* se rapportant à l'histoire de la conversion du saint. Avec cela, les Trois Compagnons partent d'un point de vue un peu différent : car, ainsi que l'indique un passage de leur introduction¹, ils entendent attacher moins d'importance aux miracles du saint qu'à l'exposition enchaînée et suivie des faits dans l'histoire de la conversion, qui occupe ainsi la plus grande partie de leur livre, et constitue comme une préparation historique aux récits de la *Première* et de la *Seconde Légende*. Avec cela, les auteurs se montrent fort bien renseignés sur les événements

1. *Non contenti narrare solum miracula, quæ sanctitatem non faciunt sed ostendunt, sed etiam secreta conversationis ejus insignia.*

intérieurs de l'ordre, sur la confirmation de la Règle par Honorius III, sur la mission des Ministres, sur le chapitre général de 1219. Leur récit repose, en partie, d'après leur propre aveu, sur des communications des frères Philippe, Illuminé de Rieti, Masseo de Marignan, et d'un frère Johannes, qui, indirectement, par le frère Égide, a appris maintes choses au sujet de François.

Enfin Bonaventure, — ce qu'on n'a point reconnu jusqu'ici, faute d'attacher assez d'attention à la *Seconde Légende*, — a fondu ensemble les trois biographies précédentes, et c'est sur elles qu'il a construit la sienne. Une comparaison détaillée prouve qu'il a reproduit exactement, et très souvent textuellement, le texte de la *Seconde Légende*, sauf à exposer les faits dans un ordre nouveau. Avec une très grande habileté littéraire, il a fait, des trois écrits antérieurs, un tissu bien uni, de telle sorte qu'il nous donne l'impression d'avoir tout trouvé et composé lui-même, tandis que, sur tous les points essentiels, et même dans les considérations générales, il ne fait que répéter les idées et jusqu'aux mots de ses devanciers. Mais, d'autre part, il est très intéressant de voir comment, déjà, indépendamment des miracles que Thomas de Celano nous expose comme tels, les faits les plus simples des écrits de Thomas sont transformés, chez Bonaventure, en manifestations surnaturelles, et comment chaque détail de la vie du saint reçoit un sens secret, est revêtu d'un rapport merveilleux avec d'autres faits, ou bien nous est présenté comme le signe ou le symbole de quelque autre fait. Et que si l'on s'étonnait de voir Bonaventure ne citer jamais des sources qu'il utilise aussi abondamment, et se contenter d'affirmer ses rapports avec des contemporains de François à Assise, il suffirait de se rappeler que ces *Vies* antérieures étaient alors universellement connues, et que leur utilisation devait paraître toute naturelle. Ce que Bonaventure apporte de nouveau se réduit, relativement, à fort peu de chose : mais ces éléments nouveaux méritent d'être ici brièvement énumérés, car tout examen critique de la vie de François doit tenir compte de l'ab-

sence de ces points dans les biographies antérieures :

Ch. I, 6. — L'apparition de la croix à François avant sa conversion véritable, d'après un récit que François lui-même aurait fait avant sa mort.

Ch. II, 4. — L'évêque, après la renonciation de François à son père, lui donne un habit en forme de croix.

Ch. II, 5. — François, revenant de Rome, guérit un lépreux en lui donnant un baiser.

Ch. III, 4. — Addition à la vision du pape Sylvestre. Un dragon vole devant le visage de François, de la bouche duquel sort une énorme croix

Ch. III, 7. — Innocent rêvant d'un palmier en croissance.

Ch. IV, 7. — Compassion qu'éprouve un Sarrasin pour deux des frères.

Ch. IV, 8. — François guérit, par l'huile d'une lampe consacrée, le porte-croix Maurice à Assise.

Ch. IV, 9. — Du culte de François pour le signe du T.

Ch. IV, 10. — Cinq mille frères, réunis pour le chapitre, se trouvent nourris miraculeusement.

Ch. IV, 11. — François récrit la règle, perdue par Élie.

Ch. V, 10. — François, errant dans les marais de Padoue, est éclairé pendant la nuit par une lumière céleste.

Ch. VII, 10. — Aux environs de Rieti, François, pour remercier un médecin, obtient la reconstruction miraculeuse de sa maison, tombée en ruines.

Ch. VIII, 5. — Aux environs de Sienne, un troupeau de moutons accourt vers François.

Ch. VIII, 6. — Un mouton, que François gardait auprès de soi, célèbre la messe avec lui.

Ch. VIII, 8. — Dans des marais de Venise, François impose silence à une troupe d'oiseaux.

Ch. VIII, 11. — Les oiseaux accueillent François arrivant sur le mont Alverne.

Ch. IX, 2. — Les jeûnes de François en l'honneur des saints Pierre et Paul.

Ch. IX, 6 et 7. — Le sultan ordonne de décapiter tout

chrétien. — Bonaventure, le premier, dit que le frère qui a accompagné François en Égypte était le frère Illuminé. En outre, le récit de l'épreuve du feu est présenté sous une forme nouvelle.

Ch. x, 1. — Les frères voient François s'élever au-dessus du sol en forme de croix.

Ch. xi, 4. — L'histoire du gentilhomme de Celano.

Ch. xi, 7. — François devine les pensées d'une femme atteinte de doute.

Ch. xii, 2. — François est conduit par Sylvestre et par Claire à prêcher.

Ch. xii, 5. — Un étudiant, à Paris, fait taire des alouettes au nom de François.

Ch. xii, 6. — Près de Gaète, François prêche à bord d'un bateau.

Ch. xii, 7. — François, ayant à prêcher devant Honorius, se trouve avoir oublié son sermon.

Ch. xii, 10. — Guérison d'un enfant, à Rieti.

Ch. xii, 11. — Guérison d'un enfant, à Orte.

Ch. xii, 13. — Guérison d'une jeune fille, à Bevagna.

Ch. xii, 15. — Guérison d'un jeune garçon, à Bologne.

Ch. xii, 17. — Guérison d'un possédé, à Citta di Castello.

Ch. xiii, 4. — François raconte au frère Illuminé le miracle des stigmates.

Ch. xiii, 6. — A Rieti, des animaux sont guéris par le sang des plaies de François.

Ch. xiii, 7. — Le mauvais temps cesse, aux environs de l'Alverne, après la stigmatisation.

Ch. xiii, 8. — François réchauffe, par son contact, un paysan à demi gelé.

Ch. xiv, 2. — François, malade, sauve un frère de la tentation.

Ch. xiv, 7. — Les oiseaux célébrant la mort du saint.

Ch. xv, 4. — Conversion de Jérôme.

Ch. xv, 5. — Le transfert à San Giorgio.

Ch. xvi, 2. — La vision de Grégoire IX, ainsi que maints miracles posthumes.

Deux conclusions se dégagent de cette liste. C'est, d'abord, que Bonaventure a obtenu un nombre particulièrement abondant des faits à Rieti et dans les environs ; et c'est, en second lieu, qu'il a dû, directement ou indirectement, apprendre bien des choses du frère Illuminé. Pour les dispositions générales de son récit, il s'en tient aux modèles de la *Première Légende* et des *Trois Compagnons*. Comme eux, il raconte la suite historique des faits de la vie de François jusqu'au retour de celui-ci de Rome, et jusqu'à son installation à Sainte-Marie-des-Anges. Plus tard, comme la *Première* et la *Seconde Légende*, il classe les faits sous des divisions générales, traitant tour à tour de la rigueur de la vie du saint, de son humilité, de son obéissance, de sa pauvreté, de son amour pour la nature, pour les hommes, et pour Dieu, de sa joie à souffrir pour le Seigneur, du mode et de l'effet de sa prière, de sa connaissance des Écritures et de son don de prophétie, de sa prédication et de ses miracles ; après quoi vient le récit de la stigmatisation, des derniers jours de François, de sa canonisation, et de sa translation, et aussi, comme dans la *Première Légende*, l'énumération des miracles accomplis après la mort du saint. Mais le caractère poétique de la conception, la vie pittoresque du récit, la langue imagée, font de l'ensemble du livre de Bonaventure un véritable poème, harmonieux et pénétré de l'émotion la plus intime. Ce qui ressort de plus important, quand on compare cette nouvelle vie avec les précédentes, c'est que Bonaventure ajoute lui-même ce qu'il apporte de nouveau, au lieu de l'emprunter à quelques *Vies* précédentes connues de nous ; et nous aboutissons, une fois de plus, à la certitude que c'est dans les trois biographies qui nous sont parvenues que Bonaventure a pris les éléments essentiels de sa *Légende* ; ou que si, cependant, il y a eu d'autres vies, écrites par le mystérieux Thomas de Ceperano, ou par Bernard de Besse, ces écrits n'auront guère pu contenir rien d'autre que les trois Légendes que nous possédons : car, dans le cas contraire, sûrement Bonaventure aurait tiré parti de ce qu'il y aurait trouvé.

Enfin, ce que nous avons dit suffit à établir que le récit de

Bonaventure ne doit être utilisé par la critique moderne qu'avec précaution, et que c'est toujours la *Première Légende* de Thomas de Celano qui forme la source capitale.

Et de même que Bonaventure a remanié les biographies précédentes de François, de même son récit a été, durant les deux siècles suivants, maintes fois remanié par des hommes qui ne s'inquiétaient plus de l'élément historique, et ne songeaient plus qu'à présenter au peuple la vie miraculeuse d'un saint, que les années avaient fait paraître de plus en plus éloignée des principes ordinaires de l'existence humaine. C'est ainsi que sont nés, d'abord, au xiv^e siècle, ces exquises *Fioretti di San Francesco*¹, qui, dans une langue simple, populaire, mais presque plus éloquente que celle de tous les autres récits, ont raconté au peuple, durant des siècles, la vie de l'homme bien-aimé, de l'homme dont l'auteur des *Fioretti* a su peut-être, mieux que tous les autres biographes, faire revivre le véritable esprit. Puis c'est Barthélemy de Pise, qui, en opposition absolue avec ce poème délicieux, écrit ses *Conformités de la vie du bienheureux François avec la vie du Christ*², œuvre tout artificielle qui, partant d'un point de vue juste et légitime, la grande affinité entre Jésus et François, s'efforce de poursuivre l'analogie dans tous les événements des deux vies, avec une subtilité souvent forcée et pénible. Aussi comprend-on que le jeune protestantisme luthérien se soit élevé contre un tel ouvrage, et que Luther lui-même, dans sa préface pour un pamphlet intitulé : *Les moines déchaux Eulenspiegel et Alcoran*³, ait répliqué aux affirmations de Barthélemy par d'autres remarques, brèves, mais très dures, où François est plutôt rapproché du diable que du Christ. Et l'on retrouve

1. La première édition des *Fioretti* a paru à Vicence en 1476, mais a été suivie aussitôt de plusieurs autres, publiées notamment à Venise. — De nos jours, Sabatier a fait paraître, à Paris, une édition latine qu'il affirme être le texte primitif : *Floretum S. Francisci*.

2. Approuvées par le sixième Chapitre général en 1399. — 1^{re} éd. (sans date) à Venise; puis, Milan, 1510 (G. Ponticus); *Ibid.*, 1513 (Mapellus); Bologne, 1520 (Buechius), etc.

3. 1^{re} édit., à Wittemberg, 1542. Sous le titre de : *l'Alcoran des Cordeliers*, on a imprimé plusieurs fois à Genève, entre 1556 et 1589, une sorte d'adaptation et de continuation de ce pamphlet, dont l'auteur était Erasmus Alberus.

une amertume semblable dans un autre pamphlet peu connu ¹, publié d'abord à Amsterdam en 1701, sous le titre : *Les aventures de la Madone et de François d'Assise*, et réédité ensuite en 1707, 1745, 1750, et de nouveau en 1882, sous le titre : *Les Aventures galantes de la Madone avec ses dévots, suivies de celles de François d'Assise*, par J.-B. Renault. Dans ce pamphlet, l'auteur, avec une haine profonde contre la Papauté, attaque impitoyablement, et très injustement, le culte de François, sa stigmatisation, et l'Indulgence de la Portioncule. Enfin, c'est au xv^e siècle que semble bien appartenir le *Speculum* ² *Vitæ B. Francisci et Sociorum ejus*, ouvrage qui, jusqu'en notre temps, a joué un rôle tout à fait illégitime auprès des biographes de François, tandis que maintes des choses que les historiens ont cru lire là pour la première fois sont tirées, simplement, de la *Seconde Légende* de Thomas de Celano. D'autre part, bientôt ont surgi les premières chroniques de l'ordre, et d'abord la *Chronica XXIV generalium ordinis S. F.* ³, écrite probablement dès le xiv^e siècle; puis la *Chronique* de Mariano de Florence, encore inédite, mais utilisée, sur le manuscrit, par Wadding et Suysken, et qui va jusqu'en 1486; puis la *Seraphica Historia* de Pierre Rodulphe ⁴, écrite en 1586; la *Chronique* espagnole de Marco da Lisboa, datée du milieu du xvi^e siècle ⁵; et le livre de François de Gonzague : *Opus de Origine Seraphicæ religionis franciscanæ* (Venise, 1603), contenant une description de tous les couvents des Frères Mineurs. Vient ensuite l'énorme recueil d'*Annales* de Lucas Wadding, publié d'abord à Lyon, en 1645, en 8 volumes, et réédité ensuite par J.-B. Fonseca, à Rome, en 1731, en 18 volumes. Enfin il faut citer le *Menologium*

1. Une réponse au pamphlet protestant a été écrite par Sedulius. *Apologeticus adv. Aleoranum Franciscanorum*, Anvers, 1607.

2. 1^{re} édit., Venise, 1504. — Voy., au sujet de l'origine du *Speculum*, le chapitre suivant.

3. Imprimée dans les *Analecta francescana*, III, pp. 228 et suiv.

4. 1^{re} édit., à Sienna, 1586.

5. Marcus de Lisboa, *Las tres Partes de las chronicas antiquas de la Orden de S. F.*, Salamanque, 1626; Daça, *Quarta parte de la Chronica General de N. P. S. F.* Valladolid, 1611.

de Fortuné Huber (Munich, 1698), l'*Historia Seraphica B. P. Francisci* de Sedulius (Anvers, 1600), et les *Imagines* du même auteur.

Il y a aussi une grande quantité de biographies, au premier rang desquelles doit être cité le poème en hexamètres *Seraphicæ in divi Francisci vitam christiano Carmine editæ* (Cracovie, 1594), singulière élucubration qui débute ainsi, dans le style de l'Énéide :

Inclyta magnanimi canimus Ducis acta Minorum.

La première biographie un peu complète des temps modernes est celle de Candide Chalippe, *La vie de saint François* (Paris, 1728), dont une traduction italienne a paru à Rome en 1837. Puis est venue la *Storia di S. Francesco* de Papini (Foligno, 1825).

Presque simultanément, ensuite, ont paru les *Saint François* de Chavin de Malan (Paris, 1841) et de Vogt (Tubingue, 1840), dont le premier, très étendu, a paru dans une traduction italienne de Cesare Guasti, en 1879, avec un grand nombre de corrections et d'améliorations. Méritent encore d'être cités les ouvrages suivants : Delecluze, *Saint Grégoire VII, saint François et saint Thomas d'Aquin* (Paris, Labitte, 1844); F. Prudeniano, *Francesco d'Assisi e il suo secolo* (Naples, 1858, 4^e édition en 1882), ouvrage consacré à la peinture de l'époque, à l'influence exercée par François sur la civilisation, la politique, et au développement intellectuel du temps; L. Palomès, *Storia di S. Francesco* (Palerme, 1874); Panfilo da Magliano, *Storia compendiosa di S. Francesco e dei Francescani* (Rome, 1874-1876).

Et il ne faut point négliger, non plus, les diverses études qui ont paru, entre 1878 et 1882, dans les cinq volumes du recueil intitulé : *Il Settimo Centenario de la Nascita di S. F.* (Assise, librairie Sensi).

Tous les ouvrages que je viens de citer en dernier lieu, écrits au point de vue catholique, n'ont que fort peu d'autorité aux yeux du critique, malgré le grand nombre d'éléments utiles qu'ils peuvent lui fournir. Et je n'ai pas besoin d'ajouter que

la liste qu'on vient de lire est loin d'épuiser l'énorme littérature franciscaine : mais je crois bien avoir signalé tout ce que celle-ci possédait d'essentiel ¹.

Les écrits mêmes de saint François, — c'est-à-dire un petit recueil contenant ses règles, ses lettres, ses poésies, son testament et ses entretiens, — ont été publiés très souvent. Les meilleures éditions sont celles de La Haye, de Paris (Rouillard, 1641), de Lyon (1653), de Cologne (1849), et enfin du *Collegium Bonaventuri* (Quaracchi, 1904) ².

Mais pour les biographes de François, aujourd'hui, la source principale doit être la *Première Légende* de Thomas de Celano ; puis, en seconde ligne, la *Deuxième Légende* du même auteur et le livre des *Trois Compagnons* ; et enfin, au troisième rang, l'ouvrage de Bonaventure.

II. — EXAMEN CRITIQUE DES TRAVAUX RÉCENTS SUR LES SOURCES DE LA VIE DE SAINT FRANÇOIS.

1° *Les origines de la confusion.*

Depuis le moment où j'ai publié les pages qu'on vient de lire, et que j'ai tenu à reproduire sans aucun changement dans cette nouvelle édition, afin de permettre une meilleure compréhension des travaux parus ultérieurement, comme aussi des considérations que je vais exposer tout à l'heure, toute une littérature a surgi, au sujet des sources de la vie de François ; mais jusqu'ici, — je dois le déclarer tout de suite, — avec un bien petit nombre de résultats positifs. Et, au contraire, le parti-pris et l'abus de la critique ont eu pour effet d'amener une confusion dont on a cru, un moment, que l'on ne pourrait plus sortir : triste exemple des erreurs où l'on tombe lorsque,

1. On trouvera une bibliographie très abondante du sujet dans le *Saggio di bibliografia* de Marcellino da Civezza, Prato, 1879. — L'édition italienne de Chavin de Malan contient un Index bibliographique très fourni, mais encore incomplet.

2. Une critique approfondie des *Opuscula* a été faite récemment par Walter Goetz (voir aussi le chap. suiv.).

voulant à tout prix dire du nouveau, et se trouvant comme hypnotisé par des conclusions formulées d'avance, on perd de vue les égards indispensables pour la tradition, et que l'on s'éloigne de la sûre voie de la simplicité et du naturel.

Il m'est impossible d'étudier en détail cette abondante littérature, ni de discuter une à une les diverses hypothèses dont elle est encombrée. Il y faudrait un second livre, plus gros encore que celui-ci et, je crois, assez inutile. Et comme, en outre, c'est précisément mon livre qui a servi de point de départ, en un certain sens, à tous ces travaux ultérieurs, il ne me convient point d'en modifier le caractère par des discussions minutieuses, ni de fourvoyer le lecteur dans un labyrinthe de fastidieux débats. Qu'il me suffise d'exposer brièvement mon opinion personnelle, telle qu'elle est ressortie pour moi de l'étude la plus minutieuse de tous ces travaux, et d'un examen renouvelé des sources anciennes.

Voici, en résumé, les éléments essentiels des vues nouvelles, exprimées d'abord par Sabatier, et développées, corrigées, et compliquées, ensuite, par une foule d'érudits de toute provenance¹ :

Le point de départ des longs détours où s'est égaré Sabatier a été cette idée que le texte de la *Légende* attribuée aux Trois Compagnons ne tenait point la promesse faite par la préface de cette *Légende*. On lit, en effet, dans cette préface :

Non contenti narrare solum miracula, quæ sanctitatem non faciunt sed ostendunt, sed etiam sanctæ conversationis ejus insignia, et pii beneplaciti voluntatem ostendere cupientes, ad laudem et gloriam summi Dei et dicti Patris sanctissimi atque ædificationem volentium ejus vestigia imitari. *Quæ tamen per modum legendæ non scribimus, cum dudum de vita sua et miraculis, quæ per eum Dominus operatus est, sint confertæ legendæ. Sed velut de amano prato quosdam flores, qui ar-*

1. On trouvera des études d'ensemble sur toute cette littérature récente dans Michele Faloci Gullignani, *Gli storici di S. Francesco*, Foligno, 1899; W. Goetz, *Franz von Assisi* (*Neue Jahrb. für das Klass. Alterthum*, 1900, vol. V); et Salvatore Minocchi, *La quistione francescana*, Turin, 1902.

bitrio nostro sunt pulchriores, excerpimus, continuantem historiam non sequentes, sed multa seriose relinquentes, quæ in prædictis legendis sunt posita tam veridico luculento sermone; quibus hæc pauca, quæ scribimus, poteritis facere inseri, si vestra discretio viderit esse justum. Credimus enim, quod si venerabilibus viris, qui præfatas confecerunt legendas, hæc nota fuissent, ea minima præterissent, nisi saltem pro parte ipsa suo decorassent eloquio, et posteris ad memoriam reliquissent.

Or, le texte qui suit la préface, au lieu de réaliser ce qu'elle annonce, c'est-à-dire au lieu de n'apporter que des matériaux nouveaux sur les divers points particuliers des légendes antérieures, nous offre une biographie complète et suivie de François, pareille à la *Première Légende* de Celano, et d'ailleurs fondée sur celle-ci. Il y a là une contradiction dont Sabatier a conclu que notre texte présent de la *Légende des Trois Compagnons* était incomplet, et qu'on devait en chercher le complément, la partie manquante, dans le *Speculum Vitæ sancti Francisci et Sociorum ejus*.

Dans ce *Speculum Vitæ*, tel qu'il a été édité en 1504 et 1509, Sabatier, — et en cela consiste le seul élément méritoire de son enquête, — a distingué une partie plus ancienne et une autre plus récente. Les 118 chapitres de la partie plus ancienne, et d'après une étude détaillée des manuscrits, constituent l'ouvrage désigné dans les manuscrits comme le *Speculum Perfectionis*; et Sabatier est d'avis que l'auteur de cet ouvrage est le frère Léon, l'un des Trois Compagnons, et l'élève et le confident intime de François. Cette hypothèse lui paraît établie sur les trois faits suivants : 1° Hubertin de Casal (1259-1338), l'ardent *spirituale*, dans son *Arbor Vitæ Crucifixæ Jesu* (écrit en 1305 et publié à Venise en 1485), cite souvent des passages de Léon sur saint François; 2° il résulte des chapitres 1 et 11 du *Speculum* que l'auteur de celui-ci se trouvait en compagnie de François sur la montagne, lorsque le saint a écrit sa règle : or, nous savons que les Compagnons de François étaient alors Léon et un autre frère; 3° certains écrits de Léon qui se sont conservés concordent

entièrement, pour l'esprit, avec le *Speculum*. A ces trois arguments est venue s'ajouter la découverte d'une notice, dans un manuscrit de la Bibliothèque Mazarine de Paris, manuscrit datant du xv^e siècle, d'après laquelle le *Speculum* aurait été achevé le 11 mai 1227, à la Portioncule. Mais comme Sabatier lui-même ne croit plus à la justesse de cette affirmation, évidemment fantaisiste, nous n'aurons pas besoin d'insister sur elle¹. On trouvera, d'ailleurs, tous les détails des déductions de Sabatier dans son édition du *Speculum : Speculum perfectionis, seu Francisci Assisiensis Legenda antiquissima, auctore fratre Leone* (Paris, 1898).

Cette attribution du *Speculum perfectionis* à Léon, et l'hypothèse consistant à y voir la partie principale du texte primitif des Trois Compagnons, ont d'abord paru se trouver pleinement confirmées. Dès l'année 1856, le P. Stanislas Melchiorri, d'après un manuscrit aujourd'hui perdu, et qui avait été copié sur un manuscrit plus ancien, en 1577, par Achillei Muzio, avait publié la *Légende des Trois Compagnons* avec un *Appendice* de 62 chapitres (réédité ensuite par Leopoldo Amoni, Rome 1880); et les PP. Marcellino da Civezza et Teofilo Domenichelli ont reconnu, dans cette réédition complétée, le texte original, jusqu'à présent perdu, de la *Légende des Trois Compagnons*. Or, la traduction en latin du texte italien des chapitres ajoutés s'est trouvée concorder avec les récits correspondants du *Speculum perfectionis*. Ainsi, la contradiction entre la préface et le texte des Trois Compagnons a disparu : car ce sont précisément ces récits particuliers de l'*Appendice* qui forment les *flores quidam* promises par la préface. La *Légende des Trois Compagnons*, telle qu'elle nous était connue jusqu'ici, n'était donc qu'un fragment, comme l'a deviné Sabatier; et la Légende complète, définitivement reconstituée, a été publiée par les deux Pères susdits, en 1899, sous le titre de la *Leggenda di S. Francesco, scritta da tre suoi Compagni, pubblicata per*

1. Conf. *The Weekly Register*, 1900, p. 750.

la prima volta nella vera sua integrità dai padri Marcelino da Civezza e Teofilo Domenichelli (Rome) ¹.

Que si, maintenant, cette hypothèse est tenue pour vraie, elle a pour conséquence un renversement complet des relations réciproques des sources primitives. Dans ce cas, Thomas de Celano se trouve détrôné, et remplacé au premier rang des biographes de François par le frère Léon, c'est-à-dire par les Trois Compagnons. Et c'est, en effet, ce qui est arrivé : le *Speculum perfectionis* a été tenu pour la source la plus ancienne, la plus digne de foi; puis est venue la *Première Vie* de Thomas de Celano, puis la *Légende des Trois Compagnons* sous sa forme connue jusqu'ici, et enfin, comme une dépendance de cette *Légende*, la *seconde Vita* de Celano : car on avait reconnu depuis longtemps les nombreuses concordances de cette *seconde Vita* avec le livre des *Trois Compagnons*, et l'on découvrait à présent qu'une concordance pareille existait entre la *seconde Vita* et la partie nouvellement retrouvée des *Trois Compagnons*. Aussi bien Sabatier s'est-il efforcé de prouver que Celano, dans sa *Seconde Légende*, avait utilisé le texte du *Speculum*.

Et de ce renversement des sources, la critique a tiré des conclusions d'une portée très vaste, mais, à ce qu'il me semble, fort exagérées. En vérité, la lumière sous laquelle nous apparaît François dans le *Speculum*, aussi bien pour sa nature que pour le rôle qu'il a voulu jouer, est tout autre que celle sous laquelle nous le montre la *Première Vie* de Thomas de Celano. Mais déjà ce désaccord a été poussé beaucoup trop loin par les récents critiques; et, de plus, les hypothèses de Sabatier ont rendu une vie nouvelle, et très active, au conflit, commencé déjà du vivant de François, entre la tendance stricte et la tendance relâchée, — ce même conflit qui, plus tard, a divisé très amèrement les *Spirituali* et les *Conventuali*, séparant en deux camps ennemis les disciples et continuateurs de l'homme d'Assise.

1. Conf. Sabatier, *De l'authenticité de la légende dite des trois compagnons* dans la *Revue Historique*, 1901.

Si l'on tient le *Speculum* pour la source la plus ancienne, pour le témoignage de l'homme qui a le plus approché François, qui a été le plus initié à ses intentions, c'est-à-dire du frère Léon, la *Première Vie* de Celano ne peut plus être regardée que comme une œuvre de parti, un plaidoyer, issu de l'influence du frère Élie, pour la cause des conventuels contre les zélateurs, dont le chef était le frère Léon. Ce sont donc les *Spirituali* qui ont eu raison de se proclamer les véritables successeurs de François; et c'est bien leur tendance, conduisant tout droit à l'hérésie, dangereuse pour l'Église et combattue par elle, qui a été le véritable esprit franciscain. Ce que j'ai dit moi-même, dans mon livre, sur le rattachement de François aux Vaudois, sur les dangers qu'offrait pour l'Église son christianisme, et sur la reconnaissance que doit l'Église à la sagesse d'Innocent III et au bon sens du saint lui-même, qui seuls sont parvenus à canaliser et à détourner de leur direction première ces dangereuses tendances, tout cela a pris une confirmation des plus importantes.

Mais, qu'on le remarque bien, j'étais arrivé à cette conception sans tenir, le moins du monde, le *Speculum Perfectionis* pour la plus ancienne et la plus autorisée des sources; j'y étais parvenu simplement en me fondant sur la *Première* et la *Seconde Vie* de Celano! Et de cela déjà on pourra déduire que, en fin de compte, le *Speculum* n'a peut-être pas tout le prix qu'on veut lui attacher aujourd'hui, avec la manière que l'on a de tout exagérer inutilement.

La même année que la première édition de mon livre, en 1885, Karl Muller a fait paraître son travail sur *Les Origines des Ordres Mineurs et des Confréries de Pénitents*. D'après Muller, l'intention primitive de François avait été de fonder une communauté dans le genre des *Confréries de Pénitents*, « une libre réunion de frères et de compagnons, rassemblés par le lien commun d'un idéal religieux particulier, et plus encore, d'une seule et même vocation religieuse ». Mes vues et celles de Muller ont été admises par Sabatier, mais

poussées à des conséquences extrêmes, qui n'étaient point dans notre pensée. Je citerai seulement cette phrase de Walther Goetz » : Que François ait été un apôtre d'une religiosité individualiste, un adversaire de l'Église du moyen âge, une façon de précurseur de la Réforme, cette affirmation de Sabatier se rattache de fort près aux conclusions de Thode : mais l'auteur français l'a aussitôt exagérée d'une façon assez inquiétante. »

Ainsi Sabatier a réussi à faire apparaître François comme un ennemi de la Curie Romaine ; et Mandonnet, qui l'a encore dépassé, a fait, du projet qu'avait eu François d'une libre association, le projet d'une grande confraternité de toutes les âmes, de la création d'un monde franciscain ¹.

Il est impossible que contre de telles opinions ne surgissent pas d'énergiques résistances. Qu'il me suffise de nommer les ouvrages de Raffaele Mariano (*Francesco d'Assisi e Alcuni dei suoi piu recenti biografi*, Naples, 1896) et de Faloci Pulignani (*Gli Storici di San Francesco*), ainsi que nombre d'autres travaux dans les *Miscellanea Francescana*, et les écrits d'Arnold Berger, dans les *Biographischen Blättern* (1896, vol. II). Moi-même, je n'ai pu voir dans les opinions de Sabatier et de Mandonnet que des exagérations où je ne pouvais consentir ; bien plus, j'ai été amené par toutes mes réflexions et toutes mes recherches à tenir ces opinions comme des déformations fausses et caricaturales de l'image que j'ai dessinée du saint, et que je continue à considérer comme la seule authentique.

Déjà cette importance attachée au *Speculum* aurait dû conduire Sabatier à abandonner ses vues trop extrêmes ; car c'est à moi, et non pas à lui, que le *Speculum* donne raison. En quel sens il le fait, c'est ce que nous apprend l'excellente étude de Walther Goetz sur l'*Idéal primitif de saint François d'Assise*, dans le *Histor. Vierteljahrschrift*, 1903. Il est vrai que je ne saurais pleinement souscrire à la première phrase de cette étude : « La fondation de saint François avait, dès le début,

1. Les *Origines de l'Ordo de Penitentia*, dans le compte rendu du IV^e Congrès scientifique international des catholiques, 1897 (183-215).

sans que peut-être il s'en rendit bien compte, une tendance monacale : le premier ordre, sous sa forme primitive, formait le noyau du mouvement franciscain original. » Pour ma part, je dirais plutôt que l'homme inspiré de Dieu n'a agi, d'abord, que sous l'impulsion du désir de satisfaire son âme, remplie d'amour pour Dieu et le monde ; et ce n'est qu'ensuite, lorsque des disciples se sont joints à lui, qu'il a conçu l'activité de ceux-ci comme un idéal positif, un idéal de prédication évangélique, dans l'esprit et à la manière des Apôtres. Plus tard enfin, lorsque le nombre des disciples s'est infiniment accru, François s'est vu contraint à créer une organisation, qui, étant donnée la bonne volonté absolue du saint à l'égard des institutions de l'Église, a pris la forme, sous l'influence de cette Église, d'une institution monacale. Mais j'approuve entièrement, au contraire, toute la suite des affirmations de Goetz :

« Parallèlement à l'extension du nombre des frères et de leur activité, dès les premières années, s'est développée une conception ayant très fortement le caractère d'un ordre religieux. A cette reconnaissance de la nécessité d'une organisation nouvelle, François est arrivé définitivement, lorsque, en 1219 et 1220, pendant son absence, la confusion s'est produite dans le domaine italien de l'ordre ; nous voyons aussitôt François sollicitant l'assistance de la Curie romaine ; et, dans les années suivantes, le cardinal d'Ostie collabore avec lui pour la réorganisation de la confrérie. A ce moment, en vérité, une contradiction s'est produite : non pas, cependant, entre la religiosité intime du saint et l'égoïsme hiérarchique de l'Église, mais simplement entre l'idéal exalté du saint et le sens pratique du cardinal, qui, d'ailleurs, n'en a pas moins continué à poursuivre l'œuvre commune avec une sollicitude qui l'honore infiniment. Et la même contradiction s'est reproduite, dans les dernières années du saint, à l'intérieur de l'ordre : elle n'est que la suite naturelle d'un idéal placé trop haut. Et c'est là le seul conflit tragique qui ait vraiment existé dans la vie de François : celui qui est né en lui lorsqu'il a dû reconnaître l'impossibilité de réaliser son idéal. » Que l'on compare avec ce pas-

sage ce que j'ai dit moi-même au premier chapitre de ce livre, et déjà dans sa première édition : il sera impossible de méconnaître la concordance expresse de mes idées avec celles qui ont résulté, chez Goetz, d'une étude nouvelle et approfondie des travaux récents. Et Goetz a abouti à cette conclusion tout en considérant le *Speculum perfectionis* comme l'une des sources les plus anciennes, sinon la première de toutes.

Au total, voici ce que je dois déclarer : ma conception de François n'a été nullement entamée ni modifiée par l'importance attribuée, récemment, au *Speculum* et à la *Légende des Trois Compagnons*. Et je maintiens que la source la plus ancienne reste la *Première Vie* de Celano ; et c'est sur elle, avant tout, que j'ai fondé ma conception comme ma description, en admettant au second rang la *Deuxième Vie*, qui contient en soi tout l'essentiel du *Speculum*, en ne recourant aux *Trois Compagnons* que pour compléter mon récit sur certains points de détails. Et de tout cela ressort que je puis, dans cette édition nouvelle, reproduire ma description de la vie et du caractère de saint François exactement telle, — sauf toute sorte de petits points d'importance secondaire, — que je l'ai donnée dans ma première édition.

Je vais, cependant, dans les pages suivantes, esquisser un nouvel examen de la relation des sources, à la lumière des travaux récents de la critique ; mais cette étude n'aura qu'une valeur toute générale, purement critique, et sans aucune influence sur le contenu de mon livre.

2° Les plus anciens témoignages sur les sources de l'Histoire de saint François.

Examinons d'abord les plus anciens témoignages au sujet des biographes de saint François¹. En première ligne, vient Bernard de Besse, qui, dans son *Liber de Laudibus*, écrit vers 1275, nomme les quatre biographes suivants : 1° Thomas de

1. Voy., sur ce point, S. Minocchi, *La Legenda Trium Sociorum*, dans l'*Archivio Stor Ital.*, 1899 et 1900 ; et M. Faloci-Pulignani, *Gli Storici di S. F.*, Foligno, 1899.

Celano; 2° Johannès, notaire du Siège Apostolique (dont la Légende commence par ces mots *Quasi stella*); 3° Julien de Spire; 4° Bonaventure. On remarquera tout de suite que la *Légende des Trois Compagnons* ne figure point sur cette liste. Et comme Bernard, qui vivait en relation très intime avec Bonaventure, et a peut-être même été son secrétaire, ne pouvait manquer d'être bien renseigné, la conclusion s'en dégage, ou paraît du moins fort vraisemblable, qu'aucune *Légende des Trois Compagnons* n'existait encore de son temps.

Les deux *Vies* de Celano sont connues. Un troisième écrit de cet auteur, qui s'était perdu, a été retrouvé par le P. Van Ortruy, chez les Capucins de Marseille, et publié par ce religieux : c'est un *Traité des Miracles*¹. Et nous savons encore que Thomas a laissé un quatrième écrit : un *Abrégé* de sa biographie pour l'usage du chœur. Enfin il faut joindre à ces sources une Légende en vers que le Père Edouard d'Alençon, se fondant sur un manuscrit de Versailles, a déterminée comme étant l'œuvre d'un maître Henri, dans lequel, ensuite, Novati a reconnu le frère Henri de Pise².

La *Légende* de Julien de Spire a été retrouvée en partie par le P. F. d'Araules, dans des fragments publiés par les Bollandistes, et attribués par eux à Jean de Ceperano³. Cette légende est également fondée sur Celano.

De cette façon, entre les différentes biographies nommées par Bernard de Besse, la seule qui nous reste inconnue, est celle du notaire Johannès; car une petite Légende pour l'usage du chœur, trouvée à Toulouse par le P. d'Alençon, et publiée par lui, qui débute ainsi : *Ex gestis ejus quæ incipiunt : quasi stella*, ne saurait être, en tout cas, qu'un fragment de cette Légende perdue de Johannès, et encore Minocchi la tient-il comme directement dérivée de Celano⁴.

1. Publié dans les *Analecta Bollandiana*, 1899, vol. XVIII.

2. *Miscellanea francescana*, Foligno, vol. IV et V.

3. Le P. d'Araules, *St Antoine de Padoue*, Bordeaux, 1899; et le P. d'Alençon, *De Legenda S. Francisci a Juliano a Spira conscripta*, dans le *Spicilegium franciscanum*, Rome, 1900.

4. On la trouvera dans le *Spicilegium* de 1899.

Wadding donne à son Johannès le nom de Jean de Ceperano : et une confusion que l'on a faite entre ce Ceperano et Celano explique que beaucoup d'auteurs appellent Ceperano du prénom de Tomaso.

Après Bonaventure, vient un ouvrage écrit vers 1275 par le susdit Bernard de Besse, *De Laudibus Beati Francisci*, ouvrage publié en 1897 à Rome, par le P. Ilarino de Lucerne, et aussi dans les *Analecta Franciscana*. Pour sa partie biographique, ce livre dérive entièrement de Celano.

Le témoignage suivant sur les biographies de saint François nous est apporté par Angelo Clareno, dans sa *Cronaca delle tribolazioni*, écrite vers 1333¹. Clareno nous dit que quatre hommes ont écrit la vie du Saint : 1° Johannès; 2° Thomas de Celano; 3° Bonaventure; 4° le frère Léon. Et la même liste se retrouve dans l'écrit anonyme (*Anonimo Capponiano*) découvert par Minocchi, et qui doit être contemporain du livre de Clareno².

Ainsi, ce n'est qu'au commencement du xiv^e siècle, vers 1330, que l'on parle d'une légende écrite par le frère Léon! Quant à l'absence, sur la liste, de la *Vie* par Julien de Spire, elle s'explique assez par le fait que cette *Vie* n'est qu'une reproduction de Celano.

Enfin, aux dernières années du xiv^e siècle, dans les *Conformitates*, la liste des biographes s'est encore accrue. Nous y voyons cités : 1° *Bonaventure*; 2° la *Legenda antiqua* (ou *Legenda vetus*); 3° les *Trois Compagnons*; 4° la *Seconde Vie de Celano*; 5° *Bernard de Besse*; 6° le *Speculum Perfectionis*.

Maintenant enfin, voici mentionnés les *Trois Compagnons*! Quant à la *Legenda antiqua*, il est bien difficile de décider si elle est la *Première Vie* de Thomas, ou un synonyme de *Speculum*, ou encore la *Leggenda antiqua* de l'*Anonimo Capponiano*. La *Chronique des vingt-quatre Généraux de l'or-*

1. Publiée en grande partie par P. Ehrle dans l'*Archiv f. Litter. u. Kirchengesch.*, 1885; une partie a également paru dans l'*Archivio Stor. Ital.*, 1885.

2. *Rivista crit. et stor. di Studi religiosi*, Florence, 1901, IV.

dre désigne, sous le nom de *Leggenda antica*, la *Première Vie* de Celano. Au reste, nous reviendrons sur ce point. Quant à la biographie écrite par le frère Léon et citée par Clarenno, nous ignorons également si Barthélemy de Pise la place sous le nom des *Trois Compagnons* ou sous celui du *Speculum Perfectionis*; mais cette seconde hypothèse est infiniment plus probable.

De ces témoignages de Bernard de Besse, d'Angelo Clarenno, et des *Conformitates*, se dégage naturellement la conclusion suivante :

Jusque vers la fin du XIII^e siècle on n'a connu que les *Légendes* de Celano, de Johannès, et de Bonaventurè (en y joignant l'écrit, moins important, de Julien de Spire). La biographie du frère Léon (probablement le *Speculum Perfectionis*) n'est venue au jour que dans les commencements du XIV^e siècle, et plus tard encore l'écrit des *Trois Compagnons*, cité seulement vers la fin de ce siècle, et dont — chose digne de remarque — on ne connaît pas de manuscrit antérieur au XV^e siècle.

Cela nous donne un premier fondement solide et sûr. Reste à savoir seulement si la critique des sources confirme le classement chronologique ainsi déduit des témoignages anciens.

3^o *Les seules légendes anciennes qui valent comme sources sont les deux Vies de Celano.*

Rien ne reste plus, désormais, de la malheureuse tentative de Sabatier pour mettre au premier rang son *Speculum Perfectionis* : cette hypothèse a totalement sombré sous la risée générale. Et il nous apparaît aujourd'hui, plus évidemment que jamais, que la plus ancienne vie du saint a été la *Première Légende* de Celano, écrite vers 1228 ou 1229¹. Mais

1. Un jugement définitif a été porté sur tout ce débat par Walter Goetz, dans son étude sur les *Sources de l'histoire de saint François* (*Zeitschr. f. Kirchengesch.*, col. XXIV). — Conf. encore Tilemann, *Das Spec. Perf. und die Legenda Trium Sociorum*, Leipzig, 1902; et Faloci-Pulignani dans les *Miscellanea francescana*, VII, pp. 146 et suiv.

un grand désaccord n'en persiste pas moins dans les opinions au sujet de la date d'origine du *Speculum*, de sa relation avec la *Seconde Vie* de Thomas de Celano, comme aussi avec la *Légende des Trois Compagnons*.

Pour ce qui concerne cette dernière, l'énorme majorité des érudits s'accordent à croire que la soi-disant « Légende complète » récemment publiée n'est point la Légende originale, mais une simple compilation. Je me range entièrement à cet avis, car une comparaison approfondie prouve, d'une manière indubitable, que la partie ajoutée à l'ancienne légende n'est absolument qu'une élaboration et un remaniement des passages correspondants de la *Seconde Vie* de Celano et du *Speculum*.

Mais, pour ce qui est du *Speculum*, au contraire, l'opinion semble avoir décidément triomphé, suivant laquelle une partie de cet écrit serait ancienne. Salvatore Minocchi a même précisé exactement en quoi consiste cette partie, et affirmé que plusieurs chapitres du livre ont servi de source à la *Seconde Légende* de Celano, tandis qu'un grand nombre d'autres ne sont que des emprunts à ce dernier¹. S'appuyant sur ce critère, il a distingué les éléments anciens des nouveaux. Et sans doute il aura accueilli avec joie, comme une confirmation de son argument, la découverte d'une supposée première rédaction du *Speculum*, faite par le frère Léonard Lemmens dans les archives de Saint-Isidore, à Rome : car cette rédaction concordait vraiment avec la partie indiquée par Minocchi comme étant ancienne. Elle ne contenait aucune trace de la polémique des *Spirituali*, et devait être antérieure à 1318². Si bien que, de tous les savants qui s'occupent de ces problèmes, il ne reste plus que Della Giovanna pour soutenir que le *Speculum* appartient, tout entier, au xiv^e siècle³.

1. Dans l'*Archivio storico Italiano*, 1899 et 1900.

2. *Documenta antiqua franciscana*, publiés par le Fr. Léonard Lemmens, II^e partie, Quaracchi, 1901.

3. Dans le *Giornale storico della Letteratura Italiana*, 1895, vol. XXV et 1899, vol. XXXII.

Mais Minocchi est allé plus loin, et a affirmé que cette partie ancienne du *Speculum* était la véritable *Légende des Trois Compagnons*, et que l'écrit connu jusqu'ici sous ce titre n'était autre chose que la *Légende*, considérée comme perdue, du notaire Johannès (de Ceperano). Cette conclusion s'appuie, d'après lui, sur les arguments suivants : 1° Bernard de Besse, qui ne fait point mention de la *Légende des Trois Compagnons*, mais cite Johannès comme une de ses sources, reproduit plusieurs passages de la soi-disant *Légende des Trois Compagnons*. 2° Cette *Légende*, seule, cite les bulles et les privilèges conférés à l'ordre. Cela ne semble-t-il pas indiquer que l'auteur était attaché à la Curie romaine, comme nous avons dit que l'était Johannès? 3° La dépendance de la *Légende* à l'endroit de la *Première Vie* de Celano s'explique entièrement par cette hypothèse. 4° L'auteur de la *Légende* se montre tout à fait impartial en présence des deux partis qui divisaient l'ordre.

Et, certes, ces arguments ont quelque chose de spécieux ; mais comment Minocchi explique-t-il que tous les manuscrits de la *Légende des Trois Compagnons* aient pour prologue la lettre où ces Trois Compagnons déclarent qu'ils sont les auteurs du livre? Il allègue que ce prologue formait primitivement le début du *Speculum*, mais qu'ensuite celui-ci a reçu un autre prologue, et que ce prologue ancien a été relégué à la fin de l'écrit ; or, dans le manuscrit ancien que Minocchi cite comme exemple, le manuscrit d'Ognissanti, le texte du *Speculum* était suivi de la Légende de Johannès ; et ainsi la lettre des Trois Compagnons a été faussement considérée comme le prologue de cette *Légende*, et ainsi l'écrit de Johannès a passé faussement pour être la *Légende des Trois Compagnons*. Enfin Minocchi nous signale un passage de Bernard de Besse disant que la *Légende* de Johannès commençait par les mots : *Quasi Stella matutina* ; et il y a, dans le manuscrit Vatican 7 339, un texte de la *Légende* de Johannès qui est précédé d'un second prologue commençant ainsi : *Perfulgidus ut Lucifer et sicut stella matutina*. On ne saurait nier, en tout

cas, tout ce qu'il y a d'ingénieux dans cette hypothèse de Minocchi, comme aussi dans les arguments sur lesquels il l'appuie. Si cette hypothèse était vraie, nous posséderions toutes les biographies anciennes mentionnées par Bernard de Besse. Mais aussitôt se présente cette question : s'il y avait une *Légende des Trois Compagnons* (c'est-à-dire la partie ancienne du *Speculum*), et si cette *Légende* a été utilisée comme source par Celano dans sa *Seconde Vie*, comment expliquer que Bernard de Besse n'en ait fait aucune mention?

Et nous arrivons ici, me semble-t-il, au point brûlant de la question critique. Déjà la liste de Bernard de Besse nous conduit à regarder comme très douteux qu'il y ait eu, de son temps, une *Légende des Trois Compagnons*; mais ce doute se change en une négation ferme, quand nous réfléchissons sérieusement que la *Légende de Bonaventure* elle-même, c'est-à-dire la *Légende décisive*, qui a utilisé tous les témoignages antérieurs sur la vie de François, ne contient pas la moindre allusion à l'existence du *Speculum*, c'est-à-dire de l'écrit du frère Léon ou des *Trois Compagnons*; si un document aussi important, provenant des disciples immédiats du saint, avait alors existé, — n'eût-il même existé qu'en récits fragmentaires non rédigés, — comment le général de l'ordre, l'adorateur de François, lorsqu'il résolut d'écrire la biographie définitive de celui-ci, comment n'aurait-il point connu, n'aurait-il point utilisé un document tel que celui-là? Expliquer cette abstention par des considérations de parti, ne serait-ce pas méconnaître tout à fait le caractère de Bonaventure, et, de plus, affirmer une invraisemblance énorme : car cette ancienne partie du *Speculum*, tel que l'on prétend le reconstituer, ne contient absolument rien qui se rapporte aux querelles de l'ordre.

Que Bonaventure n'ait pas utilisé le *Speculum*, cela signifie manifestement qu'il ne l'a point connu; et comme, certes, il l'aurait connu si l'écrit avait existé, l'unique conclusion possible est que le *Speculum* n'existait pas encore au temps de Bonaventure et de Bernard de Besse.

On pourrait alléguer encore que, le *Speculum* ayant été la source de la *Seconde Vie* de Celano, et s'étant presque fondu dans cet ouvrage, Bonaventure n'a point jugé utile de mentionner cette source, dont il retrouvait tout le contenu essentiel, et sous une forme plus littéraire, dans Celano. Et c'est là une hypothèse possible, mais bien invraisemblable : car Bonaventure avait certes en lui assez d'un historien pour vouloir accorder la parole, de préférence, à des témoins immédiats, surtout pour ce qui est des propres paroles du saint. Et puis il resterait toujours incompréhensible que Bernard de Besse, le confident de Bonaventure, eût négligé de citer une *Légende* d'une importance aussi capitale.

En un mot, je ne vois au problème aucune autre issue naturelle que l'affirmation que le *Speculum* n'existait pas encore au XIII^e siècle.

D'autre part, le silence de Bonaventure nous prouve que la *Légende des Trois Compagnons* n'existait pas encore de son temps. Et ici, je dois corriger ma propre opinion ancienne, car, dans la première édition de ce livre, j'indiquais déjà la dépendance des *Trois Compagnons* à l'égard de la *Seconde Vie de Celano*, mais je citais la *Légende des Trois Compagnons* immédiatement après cette *Vie*, c'est-à-dire avant Bonaventure.

Or une comparaison renouvelée m'a fourni les conclusions suivantes : Bonaventure, qui s'en tient pour l'essentiel aux deux *Vies* de Celano, s'accorde parfois littéralement avec les *Trois Compagnons* ; mais un examen approfondi révèle que ce n'est pas lui qui a copié les *Trois Compagnons*, mais bien ceux-ci qui ont utilisé son ouvrage. Cela résulte déjà de ce fait que, très souvent, dans la *Vie* de Bonaventure, le texte littéral de Celano et celui des *Trois Compagnons* se trouvent mélangés d'une façon qui, si les deux textes étaient des emprunts, nous feraient apparaître Bonaventure comme un servile compilateur, ce qui est inconciliable avec l'originalité d'un esprit tel que le sien. En second lieu, — et cet argument est encore plus décisif — : tout ce qui, dans la *Légende des Trois Compagnons*, est nouveau par rapport à la *Vie* de Celano, ne se trouve

point dans Bonaventure, et cependant ces éléments contiennent maints faits qui auraient dû intéresser Bonaventure, et que sûrement il n'aurait pas manqué d'accueillir dans sa biographie. Le fait qu'il n'a mis dans celle-ci que ce qui est commun à Celano et aux Trois Compagnons prouve formellement qu'il n'a point connu la *Légende des Trois Compagnons*. Les mêmes arguments que nous avons employés au sujet du *Speculum* sont de mise ici : la *Légende* n'existait pas encore au temps de Bonaventure. Et cela nous est confirmé par le silence de Bernard de Besse.

Par là tombe l'hypothèse de Minocchi, qui voyait dans la *Légende des Trois Compagnons* la biographie perdue du notaire Johannès. De quelle sorte était cette biographie, c'est ce qu'il nous est encore impossible de déterminer. Si vraiment la *Légende* pour le chœur publiée par le P. d'Alençon est un extrait de l'écrit de Johannès, celui-ci n'aura été qu'un remaniement de Celano, sans valeur propre. Et que cet écrit n'avait pas de valeur propre, c'est ce que semble nous attester aussi Bonaventure : car des éléments nouveaux qu'il ajoute à sa source principale, les deux livres de Celano, il a évidemment recueilli lui-même la presque totalité ; il n'a donc pu rien emprunter à la *Légende* de Johannès.

Ainsi se trouve établi avec une pleine évidence que, jusqu'à Bonaventure, Thomas de Celano a été l'unique biographe de François qui fût digne de foi, et qui eût donné à son sujet la forme d'un récit. Et cela se comprend aisément. Celano a activement recherché et amassé tous les témoignages sérieux des disciples du saint et des témoins de sa vie. Et la *Seconde Vie* de Celano est, en même temps qu'un écrit de cet auteur, une peinture du saint composée par les compagnons de celui-ci, de telle sorte que c'est elle que l'on pourrait, avec un certain droit, appeler la *Legenda Sociorum*. En effet, si nous lisons attentivement le texte du prologue et de l'épilogue de la *Seconde Vie*, c'est aux compagnons mêmes de François, et non pas à Celano, que le chapitre général et le ministre Crescent ont confié la rédaction de l'ouvrage. Et, du commencement à la fin

de celui-ci, sans cesse nous voyons intervenir des témoignages étrangers à l'auteur qui écrit. Celano n'a été que le rédacteur : il n'a fait qu'élaborer les matériaux que lui avaient fournis les compagnons de François¹.

Que l'on écoute, par exemple, le début du prologue :

Placuit sanctæ universitati olim capituli generalis et vobis, reverendissime pater, non sine divini dispensatione consilii, parvitati nostræ injungere ut gesta vel etiam dicta gloriosi patris Francisci nos, quibus ex assidua conversatione illius et mutua familiaritate plus ceteris diutinis experimentis innotuit, ad consolationem pæsentium, et posterorum memoriam scribaremus.

Et, plus loin, vers la fin du même prologue :

Continet in primis hoc opusculum quædam conversionis facta mirifica, quæ in legendis dudum de ipso confectis non fuerunt apposita, quoniam ad auctoris notitiam minime pervenerunt.

Dans la petite introduction à la seconde partie de la *Seconde Vie*, Thomas parle en son nom, à la première personne : *Ex-timo autem Beatum Franciscum*, etc.

Et à la fin du livre nous lisons de nouveau avec le pluriel :

Supplicamus etiam toto cordis affectu, benignissime pater, pro illo filio tuo, qui nunc et olim devotus tua scripsit præconia. Hoc ipse opusculum et si non digne pro meritis, pie tamen pro viribus colligens, una nobiscum tibi offert et dedicat. Dignanter illum ab omni malo conserva et libera, merita sancta in illo adaugens.

Que, dans des circonstances comme celle-là, les Compagnons, parmi lesquels se trouvait certainement le frère Léon, le disciple le plus intime de François, que ces hommes aient secrètement caché et gardé pour eux des matériaux, c'est une hypothèse bien invraisemblable, puisque ce sont eux qui com-

1. Comment ne pas citer ici cet étrange jugement de Sabatier : « Avec une habileté que je me dispenserai de qualifier, Thomas de Celano parle de façon à suggérer à ses lecteurs l'idée que sa seconde *Vie* aurait été faite en collaboration avec les Socii » (*Opusc., De crit. hist.*, II, p. 70).

posent l'ouvrage, et dans un sens officiel. Sûrement, tous les compagnons auront communiqué à Celano ce qu'ils possédaient de souvenirs sur François. Et cela nous apparaît clairement lorsque nous voyons combien peu de nouveau Bonaventure a trouvé à ajouter, et comment il n'a pu interroger que des témoins non consultés par Celano, notamment le frère Illuminé. Les matériaux rassemblés par les Compagnons, ce sont eux qui les ont publiés au moyen de la plume experte et lettrée de Celano ; et celui-ci a consciencieusement accompli sa tâche, comme nous le prouve le fait que la figure des disciples de François ressort beaucoup plus nettement dans la *Seconde Vie* que dans la Première ; et ainsi s'explique, sans qu'il y ait besoin d'admettre un changement d'opinion chez le biographe, la différence des deux écrits. Que l'un ou l'autre des collaborateurs, cependant, ait mis par écrit lui-même son témoignage, que peut-être il ait noté des faits que Celano n'a pas utilisés, c'est ce que nous verrons tout à l'heure ; comme aussi qu'il est possible et vraisemblable que Léon ait laissé, sur des points de détail, des témoignages qui ne sont venus au jour que chez les compilateurs du XIV^e siècle. Mais pour ce qui est d'une Légende conçue comme un tout, — d'un ouvrage du genre de la soi-disant *Legenda Trium Sociorum* ou du *Speculum*, — un tel ouvrage n'existait point au temps de Celano ni de Bonaventure. L'évidence de cette conclusion me semble ressortir irréfutablement de tout ce que je viens d'exposer.

En résumé, la *Légende des Trois Compagnons* et le *Speculum* se trouvaient contenus, pour l'essentiel, dans la *Seconde Vie* de Celano, que l'on pourrait appeler la Vie des Compagnons de François.

Et tout ce qui est important et digne de foi au sujet de François, et de l'idée que ses disciples se faisaient de lui, tout cela ne se trouve que dans les seules véritables sources, les deux *Vies* de Thomas.

Il ne nous reste plus maintenant que fort peu de chose à ajouter.

4° *Le Speculum et la Légende des Trois Compagnons sont des produits du XIV^e siècle.*

Une seule question reste encore à examiner, et qui, elle-même, n'est que d'une portée toute secondaire : quand et comment sont nés le *Speculum* et la *Légende des Trois Compagnons* ?

En ce qui concerne, d'abord, le *Speculum*, nous sommes redevables de toutes les notions et indications sur son origine à Sabatier, qui, par ailleurs, a apporté une confusion infiniment grande et fâcheuse dans l'examen et la critique des sources de la vie de François. Della Giovanna, qui continue aujourd'hui encore à soutenir que le *Speculum* date du xiv^e siècle, a pleinement raison, suivant nous. Tout s'accorde pour établir que le berceau de cet ouvrage a été Avignon, et qu'il est né à l'époque du grand mouvement des Spirituels qui s'est produit dans cette ville.

Avant de donner les preuves de cette opinion, — dont je dois observer que je l'ai conçue, telle que je l'expose ici, avant d'avoir connu les arguments de Della Giovanna, — je vais devoir réfuter une théorie à laquelle je n'ai pas touché encore jusqu'ici. Sabatier, et à sa suite la plupart des érudits, sont aujourd'hui convaincus que le *Speculum* a été utilisé par Celano dans la *Seconde Vie*, et que celle-ci, par conséquent, est dans la dépendance du *Speculum*. C'est là une affirmation que je conteste absolument.

Si l'on compare les deux écrits, on constate que la plus grande partie du *Speculum* (sous la forme étendue que lui a donnée Sabatier) se trouve contenue, quant à son essence, et souvent même littéralement, dans la *Seconde Vie* de Celano. L'argument principal que l'on allègue pour affirmer la priorité du *Speculum* est le ton plus simple et plus naturel du récit dans cet écrit, et sa différence avec le ton d'exposition tout artificiel et spéculatif de Celano ; ce ton plus direct, dit-on, est bien le propre d'un homme qui raconte ce

qu'il a lui-même vu et entendu. Et cet argument est, certes, bien spécieux : mais il repose sur des postulats erronés. Ce qui est caractéristique dans le *Speculum*, c'est le détail beaucoup plus grand du récit, et la citation de discours beaucoup plus longs de François, tandis que Celano donne les faits sous une forme infiniment plus concentrée, se bornant le plus souvent à citer de courtes paroles de François, et ayant toujours en vue des conclusions générales à tirer de chaque détail particulier qu'il expose. Mais cette différence et la citation de longs discours sont le signe d'une rédaction légendaire postérieure, et non pas plus ancienne. Les faits brièvement exposés dans la *Seconde Vie*, et les courtes paroles qui s'y trouvent rapportées, l'auteur du *Speculum* s'est servi de tout cela pour en tirer un récit plus agréable et plus universellement accessible aux masses.

Et ce n'est pas tout. Il y a, dans le *Speculum* reconstitué par Sabatier, une série de chapitres, environ une trentaine, dont l'équivalent ne se retrouve point dans la *Seconde Vie* de Celano. Or, une étude plus approfondie nous montre que presque tous ces chapitres sont conçus dans l'esprit rigoureux de l'Observance, étant consacrés à attester la valeur de la règle stricte ; ou bien qu'ils traitent de la Portioncule, des premiers établissements franciscains, de la simplicité, du service auprès des lépreux, de la mission des frères, et des faux prêcheurs. Si Celano avait utilisé le *Speculum*, pourquoi n'aurait-il pas recueilli toutes ces données dans son écrit ? L'unique explication possible, dans cette hypothèse, était celle-ci : que Celano avait omis tout cela à dessein, s'étant placé à un point de vue qui n'était point favorable aux zélateurs. Et cela serait admissible, assurément, si la *Seconde Vie* de Celano avait le caractère d'une œuvre de parti. Mais tel n'est aucunement son cas ; et même, si l'on voulait insister sur ce point, on devrait dire plutôt, avec Minocchi, que cette *Seconde Vie* est « essentiellement et foncièrement favorable aux zélateurs » : ce qui s'explique, comme nous l'avons vu déjà, par ce fait que cette *Seconde Vie* elle-même a été simplement rédigée par Celano

même prouve bien que le *Speculum* est une création légendaire, d'une date postérieure. Des témoins oculaires, comme ceux qui ont fourni à Celano les données de son livre, nous content des faits qui ont eu lieu, et peuvent bien, à l'occasion, citer quelques paroles significatives, mais ils ne se soucient nullement de revêtir tout cela d'une forme artistique, ou, du moins, pas au degré où nous trouvons cette forme dans le *Speculum*. Une telle forme ne se produit que lorsqu'un narrateur dispose déjà librement et pleinement des matériaux de son récit. Alors, le caractère de nouveauté disparaît pour faire place au naturel. L'objet du récit est familier au peuple, et le conteur n'a plus qu'à le traiter d'une façon populaire. L'imagination devient poétique et créatrice, elle se sent tout à l'aise pour dépeindre les circonstances, et permettre au héros lui-même de parler longuement. On se fait de ce héros une image si claire, on le connaît si bien, que l'on n'éprouve aucune peine à inventer, en s'inspirant de son esprit, des discours abondants, tout comme le fait le poète qui conçoit nettement, profondément, une personnalité définie. Poésie et non pas histoire; phase ultérieure de la biographie de François et non pas phase primitive! Le *Speculum* occupe une place intermédiaire entre les *Vies* du XIII^e siècle et les *Fioretti*, qui, en vérité, ne constituent qu'un pas de plus dans la même voie de transformation poétique du sujet. Il n'y a pas une seule des subtilités de Sabatier qui ait la moindre valeur de preuve, entre toutes celles où il recourt pour établir que Celano s'est servi du *Speculum*; et je dois dire que je les ai toutes contrôlées, et que j'ai poussé plus loin encore, jusqu'aux plus insignifiants détails, la comparaison des deux écrits. Au contraire, dans la plupart des cas, tous les arguments de Sabatier se retournent contre sa thèse; mais je ne saurais entrer dans l'examen de ces minuties, dont le plus grand nombre sont inventées de la façon la plus arbitraire. Qu'il me suffise d'assurer que je les ai toutes examinées à fond, et que je n'en ai pas trouvé une seule qui eût aucune valeur contre ce fait, que j'ai dit, que le ton plus détaillé du récit

sur des matériaux fournis par les compagnons de François. On ne voit donc pas du tout pourquoi Celano aurait omis ces chapitres, lui qui, comme le prouve assez la diversité du contenu de sa *Seconde Vie*, s'est efforcé à ne rien omettre de tout ce qu'il a pu recueillir. De sorte que, de ce côté encore, l'hypothèse suivant laquelle Celano aurait connu le *Speculum* apparaît comme éminemment arbitraire et absolument erronée.

Que si, maintenant, nous nous rappelons les arguments exposés plus haut contre l'existence du *Speculum* au temps de Bonaventure et de Bernard de Besse, nous sommes conduits à déclarer en toute certitude que la comparaison du *Speculum* avec la *Seconde Vie* prouve, elle aussi, que la conception de Sabatier est un renversement complet de la vérité. Ce n'est pas Celano qui a utilisé le *Speculum*, mais l'auteur de cet écrit qui s'est servi abondamment de la *Seconde Vie* de Celano. Et, en vérité, cette conclusion n'a pas moins de valeur, et pour les mêmes motifs, quant à la soi-disant première rédaction publiée par Lemmens et admise par Minocchi. Le titre même du livre, *Speculum*, repose sur une phrase de Celano, dans sa petite introduction à la *Seconde Vie* (citée plus haut). Ce titre même n'est pas original, mais provient de Celano!

Resterait enfin l'argument tiré de ce que, dans le *Speculum*, reviennent souvent ces mots : *Nos qui fuimus cum eo*, mots qui sembleraient indiquer que l'ouvrage a été écrit par un ou plusieurs des compagnons de François; mais un tel argument ne saurait être pris bien au sérieux : car rien n'est plus simple que d'admettre que ces mots aient été employés à dessein pour rendre plus croyable la donnée du livre qui, tout en étant nouveau, voulait se faire passer pour ancien et autorisé.

Nous avons à présent réfuté tous les arguments que l'on a voulu tirer d'une fausse hypothèse de la relation des deux écrits. Et nous nous trouvons ainsi plus à l'aise pour établir que le *Speculum* (et non pas seulement sous sa forme ordinaire, mais aussi, je le répète, sous sa forme soi-disant plus

ancienne), n'a été écrit qu'au début du xiv^e siècle. Déjà ces chapitres qui ont été ajoutés aux emprunts faits à Celano, déjà ils nous fournissent une indication très nette sur le caractère de l'ouvrage. Ce que l'on a dit très inexactement de Celano est vrai du *Speculum* : il a été écrit au service des intérêts d'un parti. Il est un pamphlet, un instrument de combat, au profit des *Spirituali*. Sa partie principale réside dans ces chapitres ajoutés qui prêchent la stricte observance; et les modifications et ornements que l'auteur du *Speculum* fait subir au récit de Celano n'ont point non plus, le plus souvent, d'autre objet que de consacrer les doctrines des *zéloteurs* en les appuyant sur des paroles et des actes du fondateur de l'ordre.

Une autre indication, plus directe, de la date où a été écrit le *Speculum* nous est fournie par la plus ancienne copie datée de cet ouvrage, découverte par Minocchi dans un manuscrit du couvent des *Ognissanti*, mais écrite à la Portioncule, en 1318. Cette date est celle où la lutte des *Spirituali* était la plus ardente. Or, cette lutte se livrait surtout à Avignon; et c'est à Avignon que nous conduisent toutes les pistes, lorsque nous cherchons le lieu d'origine du *Speculum*.

D'abord, il faut remarquer que, dans le manuscrit de 1318 et dans beaucoup d'autres des années suivantes, le *Speculum* fait partie d'une série servant les intérêts des *Spirituali*. Et voici, par exemple, le texte bien significatif de l'introduction mise en tête du manuscrit du Vatican 4 354! Immédiatement après le titre : *Incipit antiqua legenda Sanctissimi Patris nostri Francisci et aliorum beatorum fratrum sui ordinis*, viennent quelques considérations d'ordre purement religieux; puis voici ce que nous lisons :

Quamquam autem præclara vitæ ipsius opera per venerabilem et autenticum virum dominum et magistrum fratrem Bonaventuram stilo venustissimo sint descripta, plura tamen valde notabilia et utilia, zelum caritatis, humilitatis et paupertatis, necnon circa prædictorum et regulæ totius observationem intentionem et voluntatem ipsius sancti experimentia tam in legenda veteri, de

qua idem frater Bonaventura sæpius longas orationes et passus de verbo ad verbum in sua legenda posuit, quam etiam ex dictis veridicis sanctorum sociorum b. Francisci per vivos probatos ordinis redactis in scriptis, quorum sociorum vita sancta et miracula, quibus post mortem eos magnificavit Altissimus, ipsorum dicta et testimonia credibilia reddit in imis quum essem studens in Avinione reperi; quorum aliqua pro mea interdum devotione movenda seu potius excutienda pigritia collegi et inferius annotavi.

Posui autem primo rara et ardua facta seu miracula patris nostri quæ in legenda nova, ut prædicitur, non habentur : quorum quædam in libro Reverendi patris et domini fratris Friderici archiepiscopi Rigensis ordinis nostri studiosissimi viri et ejusdem ordinis maxime zelatoris ac totius justitiæ amatoris reperi. Quædam vero sumpta et reparata sunt de legenda veteri ipsius sancti quam et generalis minister me præsentem et aliquoties legentem fecit sibi et fratribus legi ad mensam in Avinione ad ostendendum eam esse veram utilem et autenticam atque bonam. Nonnulla vero sumpta de scriptis sanctorum sancti prædicti sociorum vitam sancti et gesta sociorumque sanctorum ejus exprimentia quorum in ipsis nomina exprimuntur. Demum etiam quædam de sancto Antonio rara scripsi et de sancto fratre Johanne de Alvernia ac de aliis quorum memoria in benedictione est et nomina scripta sunt in libro vitæ.

Deprecor autem eos ad quorum usum devotionis hæc papyrus vel exemplatum ipsius deveniet, quam, non tamquam novum opus vel compilationem faciens, sed ab aliis posita et formata transcribens collegi, suæ me devotionis, orationis et meriti facere dignentur participem amore Domini nostri Jesu Christi cui est honor et gloria in sæcula sæculorum. Amen.

De cette préface, il résulte d'abord que le recueil était destiné à servir de complément à la biographie de Bonaventure, qui est désignée sous le nom de *Legenda Nova*. Et l'auteur du manuscrit nomme, dans le premier alinéa, comme lui ayant servi de source, la *Legenda Vetus*, — dont Bonaventure a reproduit textuellement plusieurs passages, et qui n'a pu être, par suite, que l'une des deux *Vies* de Celano, —

et des communications des compagnons de François, rédigées et réunies par des hommes autorisés et lettrés. L'auteur, dans son second alinéa, nomme ensuite trois sources (ou plutôt quatre, mais dont l'une ne nous concerne point, ne se rapportant qu'à saint Antoine et à Jean d'Alverne) : 1° quelques passages du livre de l'archevêque de Riga; 2° d'autres de la *Legenda Vetus*, que le ministre général faisait lire à la table du couvent, à Avignon, comme la biographie authentique du saint; et 3° quelques passages des communications des *Trois Compagnons*, concernant la vie du saint et les *gesta sociorum*. Ici, donc, aux deux sources indiquées plus haut, s'en ajoute une troisième, le livre de l'archevêque. Que si, maintenant, on compare le contenu du manuscrit avec ces données, on découvre que la *Legenda Vetus* ne saurait être autre chose que le *Speculum Perfectionis*; tandis que dans le premier paragraphe ce même mot de *Legenda Vetus* désigne, incontestablement, l'une des deux vies de Thomas de Celano. Ailleurs encore, par exemple dans la *Chronique des Vingt-Quatre Généraux*, le mot de *Legenda antiqua* désigne expressément cette *Légende* de Celano : or, dans notre manuscrit, il n'y a rien de copié dans la *Vie* de Celano. Comment expliquer cette contradiction? Une seule explication est possible : c'est d'admettre que la *Vieille Légende* nommée d'abord n'est point la même que celle qui est mentionnée plus tard, et que le copiste n'a pas recueilli les extraits qu'il avait faits de Thomas de Celano, malgré l'intention qu'il en avait, mais s'est borné à copier des récits du *Speculum* qui était l'autre *Légende Ancienne*. En tout cas, il est évident que la *Légende* lue au couvent d'Avignon était bien le *Speculum*. Là-dessus, le doute est à peine possible, comme aussi sur le fait que, en agissant ainsi, on poursuivait un but défini.

« Le ministre général faisait lire à table cette *Legenda antiqua* pour prouver qu'elle était vraie, utile, authentique et bonne ». Le sens de cette phrase est aussi clair que possible. On n'a pas de besoin prouver une chose qui est univer-

sellement reconnue ; c'est donc que la *Légende*, sous cette forme, n'était point reconnue universellement ; c'est donc que bien des gens n'y croyaient pas, la tenaient pour nuisible et pour fausse, pour « non bonne » ; mais comment cela aurait-il été possible si le *Speculum* avait existé dès le XIII^e siècle, s'il avait été la source de Celano, et ainsi, indirectement, celle de Bonaventure ? Non, c'était là une *Vie* nouvelle, les adversaires des *Spirituali* le soutenaient, se refusant de croire à son ancienneté. « Comment aurait-elle pu rester inconnue si longtemps ? » disaient-ils. « Et où sont vos preuves ? »

Aussi le ministre général s'efforçait-il d'apporter des preuves. Et si nous essayons de découvrir ce que ces preuves étaient, nous nous rapprochons encore de la solution définitive sur la date du *Speculum*. En effet, l'argument des *Spirituali* était que l'ancienneté du *Speculum* se trouvait affirmée par Hubertin de Casal. Cet apôtre passionné de la stricte observance disait, en effet, en 1305, dans son *Arbor Vitæ*, que le frère Conrad de Offida lui avait déclaré avoir reçu directement ces communications du frère Léon (ainsi que du frère Masseo et de Cesol). Dans d'autres endroits, Hubertin appuyait, sur le témoignage écrit et verbal du frère Léon, des paroles de saint François ayant un caractère directement « spirituel » ; et ces mêmes paroles se retrouvent dans le *Speculum*, appartenant aux chapitres qui ne concordent pas avec la *seconde Vie* de Thomas de Celano. Évidemment, Hubertin devait également ces communications au frère Conrad. Il parle aussi de certains « rouleaux » sur lesquels Léon avait consigné des observations se rapportant à François : rouleaux qui se trouvaient jadis à Sainte-Claire, mais qui déjà ne pouvaient plus être obtenus, et peut-être étaient perdus, à la date de 1305 où écrivait Hubertin. Six ans plus tard, en 1311, lorsque Hubertin, à Avignon, se voit forcé de se justifier contre les accusations de ses adversaires appartenant à la tendance relâchée, il le fait en se reportant à des *Scripta* de la main de Léon, qu'il affirme avoir lus, et au sujet desquels d'anciens frères de l'ordre (évidemment encore Conrad

de Offida) lui ont dit « qu'ils ont été écrits par le frère Léon, tels qu'il les a entendus de la bouche du Bienheureux François ». Il s'appuie également sur un livre de la main de Léon, dans l'armoire des frères à Assise, et sur les rouleaux de Léon, qu'il affirme posséder lui-même, et qui, par conséquent, doivent avoir été retrouvés depuis 1305 ¹.

L'autorité dont se targue Hubertin, pour affirmer que saint François était favorable à la stricte observance, est donc ce Conrad, qui a été l'élève du frère Léon. C'est de lui que Hubertin déclare tenir toutes les communications essentielles sur les paroles de François notées par Léon. Et il ajoute qu'il possède lui-même, en 1311, certains rouleaux de Léon, et que cependant, chose bien curieuse (et justement signalée par Della Giovanna), il se refuse à les montrer « *propter vitandum legendi tædium* ». Ces divers *Scripta* de Léon sont encore mentionnés d'autre part : ils le sont par Fra Giovanni Olivi, qui est mort en 1297, et par Francesco da Fabriano, qui est mort en 1323, et qui a personnellement connu le frère Léon. Aujourd'hui encore, nous les connaissons bien. Ce sont 1° le petit écrit qui porte le titre de *Intentio Regulæ*; et 2° les *Verba S. Francisci* (consistant en six petits paragraphes et qui ont été publiés par Lemmens) ².

Or, une chose apparaît clairement : c'est que Hubertin n'a connu que ces deux écrits, et non pas le *Speculum*. Car s'il avait connu ce dernier, comment n'aurait-il pas utilisé en abondance un témoignage aussi important en faveur de ses vues, comment n'aurait-il pas sans cesse fait allusion à cette légende ancienne, d'une portée aussi décisive? Et cela est d'autant plus inadmissible que l'on veut que le *Speculum* ait pour auteur le frère Léon, le confident de François. On ne saurait trop louer Della Giovanna d'avoir mis en lumière cet argument péremptoire. Le silence de Hubertin au sujet du *Speculum* concorde avec l'absence totale d'allusions à cet

1. Voir, pour tout le détail de cette procédure, une étude de P. Ehrle dans l'*Archiv für Literatur und Kirchengeschichte*, t. II et III.

2. Dans les *Documenta antiqua franciscana*, I. Quaracchi, 1901.

écrit durant le XIII^e siècle, pour établir que le *Speculum* n'existait pas encore en 1311. Et les quelques récits de l'*Arbor Vitæ* qui se retrouvent dans le *Speculum* n'ont pas été empruntés à ce livre par Hubertin : mais c'est l'auteur du *Speculum* qui les a empruntés à l'*Arbor Vitæ*, qui lui-même les tenait de l'*Intentio Regulæ* du frère Léon. Rappelons-nous maintenant les paroles, citées plus haut, du manuscrit vatican 4. 354, sur les « témoignages des compagnons de François, rédigés et mis en écrit par des hommes autorisés de l'ordre », témoignages que l'auteur du manuscrit a copiés à Avignon ! Évidemment ces *probati viri ordinis* étaient Conrad de Offida et Hubertin, et les *Spirituali* d'Avignon possédaient les écrits de ces deux hommes. Et que si nous songeons maintenant que chacun des moines d'Avignon connaissait la *Legenda antiqua* de Celano, toute l'explication désirée se trouve fournie sur la date d'origine du *Speculum*. Les choses évidemment ont dû se passer de la façon suivante :

Les citations de Léon, énoncées par Hubertin, ont dû inspirer le désir de rédiger une Légende qui répondit aux vœux des *Spirituali*. Ceux-ci, en plus des écrits de Léon, possédaient encore quelques autres matériaux provenant des disciples de François, probablement rédigés déjà par Conrad et Hubertin ; et quant à la grande masse des autres matériaux qui n'avaient pas été utilisés dans la *Légende* officielle de Bonaventure, on les trouvait dans la *Seconde Vie* de Celano, que le succès populaire de l'écrit de Bonaventure avait fait tomber dans l'oubli ; il ne s'agissait donc que de transformer les passages écrits par Celano sous une forme concentrée et sentencieuse en un récit plus coulant, d'une compréhension plus facile, et orné de longs discours attribués à François. Tous ces éléments, inconnus jusque-là, furent alors fondus ensemble, et les auteurs, empruntant une expression à Celano, intitulèrent leur recueil *Speculum Perfectionis*.

C'était là cette « légende ancienne » que le Ministre général d'Avignon faisait lire à la table du couvent. Et l'on voit qu'il avait le droit de la déclarer authentique, sinon pour la forme,

du moins pour le contenu. Effectivement, elle provenait de sources anciennes autorisées, et, en comparaison de la légende nouvelle de Bonaventure, pouvait même être désignée comme « ancienne ». Bien plus, on avait même, en un certain sens, le droit d'appliquer la formule décisive : *Nos qui cum eo fuimus*, empruntée aux écrits de Léon : car le récit de Celano, que l'on adaptait, remontait aux traditions orales des compagnons de François ¹. Cette formule avait un objet défini : *Ad ostendendum eam esse veram, utilem et authenticam, atque bonam*. Et pour que cette légende, ainsi produite, reçût extérieurement la consécration de saint François, on la faisait sortir de Sainte-Marie de la Portioncule, ainsi que nous l'apprend le manuscrit des *Ognissanti*; tandis que, d'autre part, on attribuait la plus haute importance sacrée à ce lieu saint.

Et ainsi tout s'explique. Ainsi s'explique que, dans le manuscrit du Vatican, deux légendes différentes soient désignées comme *Legenda antiqua*, et que ce titre, désormais, se trouve donné aussi bien au *Speculum* qu'à la *Vie* de Thomas de Celano. Ainsi s'explique que, dans le *Speculum*, se trouve une série de chapitres que ne contient point Celano, — tandis que, inversement, on ne comprendrait point l'omission de ces chapitres par Celano, si c'était lui qui avait été l'emprunteur. Ainsi s'explique la tendance « spirituelle » de l'écrit. Et ainsi s'explique, enfin, l'inscription qui, déjà dans le manuscrit des *Ognissanti*, est mise en tête du *Speculum* : *Istud opus compilatum est per modum Legendæ ex quibusdam antiquis quæ in diversis locis scripserunt locis scribi fecerunt seu retulerunt socii beati Francisci*. Car nous trouvons là, clairement désignées, les trois sources dont l'ouvrage a été tiré. Ce que les « Compagnons eux-mêmes ont écrit », ce sont les écrits de Léon; ce qu'ils ont « fait écrire », c'est la *Seconde Vie* de Celano; et ce qui a été « rapporté par eux », ce sont les pas-

1. Aussi ne puis-je me ranger à l'opinion de Belmer, qui, de cette formule, conclut à l'antiquité du chapitre où elle se trouve contenue (*Histor. Vierteljahrssch.*, 1904, vol. VII, p. 75).

sages, relativement rares, qui ne sont empruntés ni à Léon, ni à Thomas de Celano, et dont il a été impossible, jusqu'ici, d'établir la provenance définie.

La conclusion dernière de cette enquête est donc que l'unique source nouvelle et sûre de renseignements sur François, qui s'ajoute à celles que nous avons dites, se trouve dans le petit nombre de témoignages épars dans les écrits de Léon. Quant à toutes les autres sources d'information accessibles aujourd'hui, nous les connaissons déjà dans les écrits de Celano, et sous une forme beaucoup plus sûre que dans le *Speculum*. Celui-ci, décidément, après avoir voulu prendre la première place, se voit condamné à retomber au rang modeste d'un témoignage accessoire, et même assez suspect, étant coloré d'un esprit de parti.

Il ne reste plus que la question de l'origine de l'écrit communément appelé *Légende des Trois Compagnons*. Or le caractère de compilation et la date tardive de cet écrit ont déjà été exposés abondamment par nombre d'auteurs, en particulier par Van Ortrov¹, le P. Lemmens, et Walter Goetz : de telle sorte que, ici, je pourrai m'en tenir à quelques mots. Ce que nous ne pouvons pas affirmer matériellement et expressément du *Speculum*, on peut l'affirmer de cette *Légende des Trois Compagnons*. Elle est bien une falsification du XIV^e siècle, une falsification pure et simple, puisqu'elle affirme avec ostentation être une œuvre originale des Trois Compagnons, Léon, Rufin et Ange, et qu'elle porte, en tête, une lettre signée de ces noms et datée du 3 août 1246. Cette lettre elle-même est-elle ancienne, et, comme le croit Lemmens, a-t-elle primitivement servi pour la *Seconde Vie* de Celano? Ou bien est-elle, également, un faux, comme je suis porté à l'admettre avec Goetz? Toujours est-il que je trouve que Lemmens a bien des chances de ne s'être pas trompé en affirmant que la *Légende* a été écrite avec l'intention de former un supplément biographique au *Speculum*. Dans ce cas, elle sera née fort peu

1. Dans les *Analecta Bollandiana*, 1909, vol. XIX.

de temps après ce dernier écrit. Mais il serait possible aussi que sa date fût quelque peu antérieure¹.

Conclusion.

Je vais résumer, une dernière fois, tous les résultats de cette enquête.

Sa marche méthodique a été celle-ci : d'abord, j'ai relevé tous les anciens témoignages sur les diverses légendes, afin d'en tirer une déduction générale sur leur date ; puis j'ai soumis à un examen critique les relations réciproques des légendes. Et une preuve nouvelle de la justesse de mes conclusions se trouve dans la concordance absolue des résultats de ces deux enquêtes distinctes. Ces résultats sont les suivants :

1° Tout ce que nous pouvons connaître d'autorisé et digne de foi sur la vie et le caractère de François est contenu dans les deux *Vitæ* de Thomas de Celano, dont la seconde est un recueil de tous les témoignages des disciples de François. Comme compléments, s'ajoutent seulement les courts passages du frère Léon qui se trouvent épars dans les *Scripta*, récemment publiés, de celui-ci ; et, en second lieu, les témoignages des disciples de François rapportés par Bonaventure, et qui manquaient chez Celano.

2° Le *Speculum Perfectionis*, écrit au début du xiv^e siècle, ne nous offre qu'un remaniement des *Légendes* de Celano, ravivé par les passages indiqués ci-dessus de Léon, et un petit nombre d'autres ; mais, avec cela, rédigé au point de vue spécial de la tendance des *Spirituali*. — La *Légende des Trois Compagnons*, probablement destinée à servir de supplément au *Speculum*, n'est, à son tour, qu'une adaptation des deux *Vies* de Celano ; et c'est, en outre, un faux absolu, car elle prétend faussement avoir été écrite vers le même temps que la *Seconde Vie* de Celano.

1. Sur les rapports des *Tr. Comp.* avec l'*Anonymus Perusinus*, voyez W. Goetz, dans le *Zeitschr. für Kirchengesch.*, XXV, p. 33.

Et cela, comme je l'ai dit déjà, suffit amplement à expliquer que, dans cette édition nouvelle, j'aie laissé intacte mon ancienne présentation de la vie et du caractère de François. Ma conception de ce caractère et de cette vie est restée absolument la même qu'elle était lorsque j'ai écrit mon livre. Il faut le dire hautement : rien n'a changé dans l'état de la question ! L'énorme littérature qui a surgi depuis vingt ans a bien pu, en vérité, préciser divers points de détail au sujet des anciens écrits sur François : mais elle n'a rien apporté d'important ni de nouveau pour la connaissance de François lui-même. Et je ne puis m'empêcher, en songeant à la dépense infinie de temps et de travail ainsi prodiguée, de m'écrier : « Que de temps perdu, que de pénétration inutilement égarée ! Et combien ces mêmes trésors d'érudition, mieux employés, auraient pu rendre de service à la science historique ! »

III. — DOCUMENTS RELATIFS A L'HISTOIRE DE LA
BASILIQUE D'ASSISE.

1° *Don d'un terrain* ¹.

In Dei nomine Amen. Millesimo CCXXVIII indictione prima IIII Kalendas Aprilis Gregorio papa VIII et Frederico Imperatore existentibus dedit tradidit cessit delegavit et donavit simpliciter et irrevocabiliter inter vivos simon Puzarelli fratri helye recipienti pro domino Gregorio papa nono pettam unam terre positam in voc(abulo) collis inferni in comitatu ass(isiensis) cui I (primo) et II (secundo) via III (tertio) ecclesie sancte Agathe IV (quarto) filiorum Bonomi vel si qui alii sunt confines cum introitu et exitu suo et cum omnibus quæ supra se et infra se habet in integrum et cum omni jure et actione usu seu requisitione sibi de ipsa re competenti ad habendum tenendum possidendum faciendum omnes utilitates et usus fratrum in ea videlicet locum oratorium vel ecclesiam pro beatissimo corpore sancti francisci vel quicquid ei

1. Cet acte se trouve dans le vol. II des *Instrumenta diversa pertinentia ad conventum* (n° I).

de ipsa re placuerit et in perpetuum quam rem se suo nomine constituit possidere donec corporaliter intraverit possessionem in quam intrandi licentiam sua auctoritate concessit promittens non dedisse jus vel actionem de ea alicui quod si apparuerit eum dedisse promisit defendere suis pignoribus et expensis renunctiando juri patronatus omnique auxilio legum ipsi competenti vel competituro. Et promisit per se et suos heredes dicto fratri helye recipienti pro Dno papa nono Gregorio contra non facere vel fecisse sed defendere dictam rem ab omni litigante persona omni tempore suis pignoribus et expensis in curia vel extra sub pena dupli ipsius rei habita compensatione meliorationis et existimationis qua soluta vel non hoc totum semper sit firmum.

Factum in domo dicti symonis presentibus et vocatis testibus dno Guidone iudice communis Ass(isiensis) petro tedaldi Sommo Gregoris petro capitanie tiberio petri andrea agrestoli jacobo bartoli.

Ego paulus not(arius) rogatus his interfui et sss. (subscripti) et auct(enticavi).

2° *Livraison de pierres*¹.

In Dei nomine Amen. Anno domini millesimo ducentesimo tricesimo nono indictione XII tempore Dominorum Gregorii pape noni et Frederici Romanorum imperatoris die V exeunte mense Majo frater Helias dominus et custos ecclesie sancti Francisci Asisinatis et frater Jacobus de Mevag(na) syndicus et procurator dicte ecclesie et conventus ipsius presentibus consentientibus et volentibus fratribus dicti conventus nomine ipsius ecclesie et conventus pro se ipsis et eorum successoribus convenerunt et promiserunt Sanguonio et Tome filiis olim domini Ufreduceij Sanguonis stipulantibus pro se ipsis et suis heredibus reficere et refici facere omnibus sumptibus et pecunia ipsius ecclesie et conventus tantumdem murum ad arenam et calcem et lapides in domo predictorum fratrum posita in civitate Asisii quantus fuit ille murus unde accepti et remoti fuerunt tribertini magni et ad illum modum et paragium reducere ipsum murum quantus fuit ille de dictis tribertinis quos quidem tribertinos fuerunt confessi et as-

1. *Ibid.*, n° II.

seruerunt coram me notario et testibus suscriptis recepisse et habuisse a dictis fratribus Sanguonio et tomasse pro opere et muris dicte ecclesie renunciantes exceptioni tribertinorum non receptorum et non habitorum pro quibus tribertinis promiserunt sepe dictis Sanguonio et Tome reficere et refici facere dictum murum de bono opere et legale sumptibus dicte ecclesie ut dictum est supra omni conditione et exceptione remotis et dampna et expensas reficere pro predictis exigendis sub obligatione bonorum dicte ecclesie et pena dupli extimat dicti operis et pena soluta vel non hec sint omnia rata latera dicti domus justa via usque et justa heredes Rufini Panzi.

Actum apud dictam ecclesiam sancti francisci in quadam camera ipsius ecclesie presentibus ad hoc vocatis testibus Magistro paulo Luprandi domino leonardo Marangonis et fratre Janne de Laudis et aliis pluribus.

Ego Petrus imperiali auctoritate not(arius) his interfui et rogatus ut supra legitur scripsi et autenticavi.

IV. — DESCRIPTION DE LA BASILIQUE PAR RODULPHE ¹.

In custodia Assisi est celeberrimum et augustum illud templum, quod est præcipuum cœnobium totiusque Ordinis caput, nec structura toto orbe hujusce Ordinis invenitur, quæ hanc superet, mœnia enim alta sunt et profunda magnis lapidibus, arena et calce interstrata. Fundamenta in viscera terre quæsita, vix tandem post octo et centum altitudinis pedes non satis commoda sunt inventa. Gregorius IX summus Pontifex primarium jecit lapidem Prope chorum a superiore parte est compluvium ex grandioribus saxis, aquas per fistulas ferreas procul ejiciens : in ingressu vero est pulchrum peristyllum. Nihil habet hæc structura commune cum eo ordine quem Vitruvius architectus instituit sed opus Theutonicum est. Structoris nomen non reperi. Scio tamen, quod frater Helias homo rerum gerendarum prudens ejus curam egit a principio, turres campanarias construxit, in quibus campanas imposuit et campanam ad convocan-

1. Pierre Rodulphe, *Historiarum Scraphicæ religionis Libri tres* (Venise, 1586), liv. II, n° 247 et suiv.

dum populum factam ipsemet campanam Prædicatoris, et passim seniores sic appellant, et campanam Primæ, in quarum una hæc verba excusa leguntur :

A. D. MCCXXXIX Fr. Elias fecit fieri. Bartholomæus Pisanus me fecit cum Loteringio filio ejus. Ora pro nobis Beate Franciscæ. Ave Maria gratia plena. Alleluja¹. Duas alias campanas, quæ non multis ab hinc annis disruptæ sunt, fieri fecit idem F. Helias. Pro constructione autem hujus monasterii et templi variis modis cœpit pecunias exigere : primum enim pecuniaris collectas indixit provinciis; posuit quoque concam illam marmoream, in quam adventantes homines ponerent pecuniam, ex quo non modica turbatio inter discipulos B. Francisci suborta est.

Divisum est templum illud in tria segmenta juxta tria vota Religionis, quam profiteamur. Inferior ecclesia designat sanctam obedientiam, quæ altis defixa est radicibus. Ibi conditum est sacrum corpus beati patris Francisci cum multis aliis Beatis. Factum est delubrum ex omni parte firmissimum parietibus, lateribus instratis, ut furibus adimeretur insidiandi facultas. Ad eum locum datur aditus per vias subterraneas et per secretos cuniculos, qui satis latent Quod spectat ad secundam ecclesiam, quæ est instar oratorii, paupertatem in humilitate fundatam designans, omnibus idem pie orantibus afflat insolitam pietatem; cujus pavementum variis coloratis et vermiculatis lapidibus intertextum est. At testudo seu fornix instar cupæ vel dolii, cum certis quibusdam figuris exquisita arte absoluta est : dicunt eas factas a *GiOTTO* Florentino majori ex parte, quem constat sui temporis omnium pictorum fuisse nobilissimum. In illis exprimitur vita Christi Jesu, quæ variis depictæ coloribus, omnino admirandæ sunt et excolendæ. In testudine sunt quatuor trianguli eleganti ordine compositi. In superiori parte ad chorum est beatus Franciscus velut princeps in sella reclinatoria, indutus veste egregia, cujus capiti affixa sunt hæc verba *Gloriosus Franciscus*. Ibi quoque extat vexillum cum septem stellis et angelis circumstantibus atque buccinis clangentibus eo specta-

1. Ce Loteringius doit être le même qui a reçu de l'empereur Frédéric, en 1242, le droit de cité en Sicile et la permission de se marier. Il vivait encore en 1263. (Voy. Winkelmann, *Acta imperii inedita. Tituli XIII*, Inspruck, 1880, p. 633, et un article de Salinas dans l'*Archivio storico Siciliano*, Ann. IV, p. 336.)

eulo quo triumphus famæ pingi solet egregie perpolita et politissima arte perfecto. In altero triangulo dextrorsum est porticus ambulatoria in prospectu cum columnis et in medio est figura veste subnigra induta cum alis et diademate quadrato quæ figura manu dextera tenet jugum, ac læva supponit digitum labello instar silentii; ad pedes in signum eximiæ humilitatis est Frater quidam, qui accipit jugum et propriis imponit humeris; super caput figuræ est hæc nota, *Sancta Obedientia*. Hinc pendet ad caput crucifixus sed solum apparet corpus et plaga lateralis, a qua erumpit magnus fluvius sanguinis. Dextrorsum est Prudentia biceps cum his notis *Sancta Prudentia*; habet diadema cum sex inscriptis faciebus: est media figura, sub qua est Angelus ductor ejus, et duæ aliæ figuræ, et respicientes junctis manibus præ se ferunt magnam religionem. Ex altero latere est consimilis figura cum subjectis verbis *Sancta Humilitas*: tenet accensam faculam. Ad pedes est Angelus et semihomo et semicanis. In altero triangulo est arx cum turribus hinc inde, et in medio turris veluti. Gerrum (an crates viminea?) et terminus, et in apice est fenestra, et caput mulieris cum subscriptione *Sancta Castitas*. Adstant duo Angeli, quorum alter exhibet regnum, alter vero palmam. Ad pedes gerrii sunt duæ figuræ, quælibet tenet manum extensam extra muros, et aspergit aquam super caput denudatæ figuræ. Alter Angelus lavat dictam figuram instar balneatoris: super has duas liguras, quæ tenent vestem Angelo leguntur hæc verba *Sancta Munditia*. Ex altera parte *Sancta Fortitudo*. A latere est Angelus lavans, et homo armis cinctus cum parmula in brachio et multis aliis figuris: *Amor* et *Pœnitentia*. Sub Amore est homo transfiguratus cum his notulis *Munditia*; quæ propellitur ab altera figura cum his literis *Mors*. In altero triangulo est figura velata, præter manus et dimidiam partem brachii: manus autem sunt extensæ, et accipiunt munera quæ duo Angeli offerunt. Angelus a latere dextro, et offert vestem, et marsupium: altera offert prætorium: subter vero quædam subjacet mulier subcincta, et nudatis intra vepres pedibus, quæ quantum ex facie, ex vultu, ex oculis, et ex fronte suspicari possumus, repræsentat dominam paupertatem, quam in sponsam suam beatus Franciscus accipit. Christus vero a latera manum interjungit, atque ejus dextram contingit, cum hæc inscriptione *Sancta Paupertas*.

In choro Capellæ majoris est quædam egregia pictura quam

dicunt quidam fuisse manus et ingenii monumentum Priscii Cappannæ a nemine, quod ego sciam, adhuc satis intellecta. Communis tamen omnium est sententia, ab eodem Giotto fuisse expressam quamvis præ se ferat nescio quid majoris elegantiae et dignitatis. Sub hoc fornice modo est altare majus, ubi est tabernaculum pro custodia sanctissimæ Eucharistiæ eleganter elaboratum atque opera venerabilis Fr. Mathæi Assisiatis constructum. Altare vero circumquaque ferreis quibusdam insertis cratibus et ansulis intortis vallatum est : sub ara in abdito et secessu conditum est venerabile illud corpus beati Patris; ubi alias furinum, sive locus erat, in quo fures et improbi homines publice suspendebantur, vulgo dictus *Collis inferni*. Nec abs re dignum puto, quia sicut Christus in Calvariæ monte conditus est, ut nobis suo exemplo significaret nulla esse ossa, nullos homines, nullos denique dæmoniacos adeo damnatos et desperatos, in quos si intret Christus non vivificet : sic beatus Franciscus, Domino concedente, voluit et vivens et moriens in cunctis esse Christiformis. Ante fores sacrarii sunt multæ et hæ quidem insignes et egregiæ picturæ, et ut ferunt, manu Antonii Cavallini expressæ, qui adeptus est nomen Cavallini, quia optima arte fingebat caballos. Ante cancellos illius capellæ in angulo est sepulcrum cum crate ferrea, ubi dicunt condita esse quatuor corpora sociorum beati Francisci.

Adsunt quoque in inferiori Ecclesia sive Oratorio multe capelle et quidem pulchre et egregiæ. Primo est capella S. Catherine Cardinalis Ægidii Cariglii Albernotii Hispani, cum multis figuris S. Catherinæ. Hic Cardinalis obiit in suburbano servatumque est corpus ejus in monte Cimino, deinde Assisium translatum est. Ille Cardinalis construxit arcem Spoleti natura et situ loci tum humana ope munitissimam, ex qua tota vallis Spoletana visitur. Hic laceratum Ecclesie regnum, et a tyrannis ferme totum usurpatum singulari virtute recuperavit ac resarcivit; quamvis nonnulli ossa ejus in Ecclesia S. Martini supra Viturnium in Monte Cimino recondita dicant. Fortasse ibi primo servatum est cadaver, deinde Assisium translatum fuit. Vidit autem iste corpus B. Francisci, postea reliquit conventui centum millia aureos. Deinde est capella D. Antonii, ubi est sepulcrum cujusdam Ducis Spoleti, qui dicebatur Blascus eratque de domo Cardinalis Ægidii, cum subjectis versibus :

Magnanimus miles prudens pius egregiusque
 Cultor justitiæ, rigidi servator honesti
 Blascus Fernandi, pacis compertor amatae,
 Hispanus natus morum venustate præclarus;
 Anconitanæ Marchio Marchiæ tempore multo
 Rector Bononiæ, dux Spoletanus habetur.
 Inclytus iste senator bellique maximus actor.
 Proditus hic burgo Luci mutatur ibidem,
 Et genitor Grazias acerba morte peremptus.
 Hicque jacent ambo genitor genitusque dicti,
 Quos Deus Elisiis proponat sedibus almis.

In capite Ecclesie e regione Sepulchri Divi Francisci tumultata est Regina Cypri, quæ reliquit sacro conventui ducenta millia aureorum pulcherrimum vas porphyreticum absque base sive pediculo quo modo loco pilæ utuntur ad aquam lustralem, qua homines pie asperguntur.

Sed quantum spectat ad superiorem Ecclesiam est usque adeo eleganter constructa, ut nihil pulchrius videri possit illo seculo, nec structura hujus ordinis invenitur in toto orbe : suas habet portas congrua dimensione venustas mediam ceteris ampliorem, in tecto stellæ affixæ aureæ, et color impressus æreus veram cæli faciem æmulatur. Sunt in choro sedilia ex materia nobili, arte quam vocant Tarsicam, sculpturis et imaginibus insignia, quem ferunt Samsonis opere constructum, cujus expressa imago conspicitur. In hujus ingressu supra januam est ibi oculus vitreus, unde transmittitur lumen in morem Cyclopi latepatens in morem trianguli, in quo est imago vera, ut dicunt, beati Francisci opere Mosaico intertexto, opus, ni fallor, Cimabovi.¹ Inter utramque Ecclesiam est spatium octipedale, ne populus ambulans super pavementum superioris Ecclesiæ impedimento sit ceteris in Ecclesia inferiori. Innititur autem pavementum superioris Ecclesiæ lignis abiëgnis. Portam inferioris Ecclesiæ Samson portica quadam egregia exornavit tecto inclusa, ob repentinos imbres, ut hæ litteræ declarant : Fr. Franciscus Samson Generalis Minorum fecit MCCCCLXXXVII. Circumcirea sunt XII turres teretes : et in unaquaque illarum est inferior testudo petrae granitæ rubrae in memoriam XII Apostolorum ignis Spiritus sancti ardorem præ-tendentis. Tribuna vero est albi lapidis in honorem beatæ Virginiis. Sunt quoque in superiori Ecclesiæ quadam picturæ egre-

1. Il y a ici une légère erreur : ce portail est celui de l'église inférieure.

gia manu Cimaboni et Giotti elaboratæ. Chorus quoque cum subselliis manu Dominici Sanseverinatis Umbri opere intertexto, opera et sumptu magistri Francisci Sansonis Generalis, ut inscriptio affixa declarat magnifice fabrefactus. Nostro tempore organa constructa sunt a magistro Petro Antonio Nucerinio Generali.

Superest modo ut de sacri Conventus structura nonnulla subjiciamus : habet enim profundas radices et altissima fundamenta propter torrentem inundantem. Sixtus IV Pontifex domum collabentem et ruinam minantem fortissimo muro, quasi rostro quodam vallavit anno MCCCCLXXX et hodie quoque nomen ipsius retinet. Alteram partem Conventus construi fecit frater Elias, ut aperte declarant figuræ quædam et inscriptiones cisternæ prioris impluvii. Innocentius IV Papa fecit construi alteram partem reliquam Cardinalis Ægidius, quem supra memoravimus.

Hæc sunt, quæ mihi dicenda erant circa insignem, admirandam et numquam satis laudatam structuram hujusce memorabilis Templi. Optima enim dispositio consurgit, cum partes omnes in se ipsis bene dispositæ fuerint, et alteræ cum alteris congruo loco convenient. Quamvis beatus Pater Franciscus verus ditissimæ paupertatis auctor præceperit in cunctis paupertatem servandam, ut fratres tanquam peregrini et advenæ despicerent amplas domos atque templa magnifica.

V. — DESCRIPTION DES VITRAUX DE LA BASILIQUE D'ASSISE.

Notre description de la basilique d'Assise serait incomplète si nous n'y ajoutions pas encore quelques mots sur les nombreux vitraux de l'église. Nous plaçons ici cette description, parce que, à vouloir insister sur ces intéressants travaux dans le cours de nos considérations historiques sur la décoration de l'église, nous aurions risqué de trop encombrer notre récit. On s'est contenté, jusqu'ici, d'indiquer sommairement que les vitraux d'Assise sont des plus anciens qui se voient en Italie, et datent du *xiv*^e siècle. Or, il va résulter de notre examen qu'une certaine partie de ces vitraux ont été produits déjà dès la seconde moitié du *xiii*^e siècle, que, dans ces vitraux comme dans les fresques, un progrès incessant se constate qui va, de

débuts encore primitifs, vers une perfection technique de plus en plus grande; et il résultera également de notre enquête que fresques et vitraux du même groupe ont été exécutés, presque toujours, simultanément, et que même, pour beaucoup de verrières, on est en droit de supposer qu'elles ont été dessinées par le peintre des fresques voisines.

Aucun nom de verrier d'Assise ne nous a été conservé. En vérité, Fea, dans sa *Descrizione*, dit que, à la chapelle de Sainte-Catherine, Bonino d'Assise a travaillé avec ses élèves Angeletto et Pietro di Gubbio, et que c'est encore cet Angeletto qui a fait les fenêtres de la chapelle de Saint-Louis; mais je ne saurais dire sur quelles sources reposent ces affirmations¹. D'Angeletto nous savons seulement que, en 1327, il a fait une verrière pour la cathédrale d'Orvieto; et comme Giovanni Bonino, d'Assise, et Pietro di Gubbio ont aussi travaillé à Orvieto, ce que nous dit Fea n'a rien d'in vraisemblable, d'autant plus qu'il semble naturel qu'un maître demeurant à Assise ait travaillé pour la basilique de Saint-François. Mais ni mes recherches dans les archives d'Assise, ni celles de Fratini, n'ont rien découvert pour confirmer l'hypothèse. Les peintres verriers nommés par Guardabassi dans son *Guida de l'Ombrie*, Fra Antonio del Alvernia, fra Bartholommeo di Pian Castagnagio, fra Gualberto Giotti, doivent sûrement avoir été employés dans l'église supérieure, car on ne voit pas comment Guardabassi se serait avisé de les nommer s'il n'avait pas eu un motif sérieux de le faire: mais lui-même ne nous dit point quelle part ils ont prise à la décoration de l'église. D'un autre côté, les livres de dépense nous parlent de deux autres verriers, également cités par Guardabassi, Francesco di Terranuova et Valentino da Udine. Le premier nous apparaît, d'abord en 1476, puis entre 1490 et 1494, occupé à la restauration des fenêtres; et je dois ajouter que toutes les données des livres de comptes se rapportent aux soudures en plomb. Valentino, lui, entre 1476 et

1. Pareillement Rosini (*Storia delle pitture*, I, p. 180) affirme qu'Angeletto a exécuté la fenêtre de la chapelle Saint-Louis; mais peut-être ne fait-il que répéter l'assertion de Fea.

1479, aux frais du Pape, est employé à restaurer les fenêtres de l'église supérieure; et on l'y voit encore occupé après 1484. Plus tard, en 1561, nous trouvons trace d'une nouvelle restauration, commandée à un maître français, et une autre encore a eu lieu, sous Grégoire XVI, exécutée par le milanais Bertini.

Mais ce qui est, pour nous, plus intéressant que ces diverses données, c'est un manuscrit extrêmement remarquable des archives d'Assise : un *Traité de la peinture sur verre*, écrit par un certain Antonio de Pise, qui se vante d'être l'un des premiers de son art. Manifestement, cet Antonio, qui se présente à nous avec une si haute conscience de sa valeur, n'est autre que le peintre verrier du même nom qui a signé la belle fenêtre au-dessus de la seconde porte sud de la cathédrale de Florence, avec la date de 1395¹. Cet Antonio a sûrement travaillé à Assise. Mais, si nous comparons aux fenêtres de Saint-François sa fenêtre de Florence, maintenue dans un riche et beau ton d'or, et faite d'un grand nombre de petits morceaux, d'après un dessin d'Agnolo Gaddi, avec quatre couleurs caractéristiques, un jaune doré prédominant, un vert émeraude très brillant, un rouge vif, et un bleu profond, nous ne trouverons absolument aucune analogie. Pour ce qui est de la date, Antonio n'aurait pu exécuter que les vitraux des chapelles d'Albornoz, ou de Martini : mais, dans ces vitraux, technique et coloris sont tout autres. D'un autre côté, il est certain qu'Antonio a occupé vraiment le premier rang parmi les maîtres italiens de son temps : et le fait est que, pour la beauté des couleurs, aucun vitrail italien du temps n'est comparable à celui de Florence. Le traité de ce maître est donc d'une importance extrême pour l'histoire et la technique de la peinture sur verre; et cependant ce traité, publié par Fratini dans son livre, ne semble pas avoir provoqué, jusqu'ici, l'attention qu'il mériterait. Au total, l'histoire des peintres verriers occupés à Assise nous reste bien obscure : mais leur œuvre mérite d'être

1. Conf., sur ce vitrail de Florence, une étude de Hans Semper dans les *Mitth. der k. Zentralkommission*, 1872, col. XVII, pp. 19 et suiv.

brièvement examinée. Je vais décrire ces vitraux d'après l'ordre de leur date, ordre que j'estime possible d'établir en toute certitude, après une étude prolongée et approfondie.

I. — Les plus anciennes fenêtres de l'église inférieure.

Dans la petite chapelle qui est voisine du clocher, se trouve une fenêtre en deux compartiments, qui représente, sur sa première moitié, un *apôtre* (avec une tête moderne) sous un baldaquin gothique très simple, et sur l'autre moitié, en cinq médaillons, *un ange portant un sceptre, le Christ bénissant saint Paul*, ainsi qu'un encadrement de rinceaux. Le style des figures, tout archaïque, ne saurait pas même être appelé cimabuesque, et le même caractère archaïque se retrouve dans le rassemblement de petits fragments, et dans l'ornementation, toute romane. A la même époque, c'est-à-dire à la seconde moitié du XIII^e siècle, appartient la fenêtre centrale de la chapelle Saint-Jean. Elle nous fait voir, sous des édicules, *Zacharie, Jean-Baptiste, l'Ange de l'Annonciation, et le Christ*, ainsi qu'un double exemplaire des *armoiries des Orsini*.

II. — Le Transept sud de l'église supérieure.

2 fenêtres. — La fenêtre de gauche contient, sur sa moitié gauche, sept sujets de l'*Histoire de la Création*; sur sa moitié droite, le *Péché Originel, Adam et Ève chassés du Paradis, leurs Premiers Travaux, le Sacrifice de Caïn et d'Abel, la Mort d'Abel, la Malédiction de Caïn, et Noé raillé par ses fils*. La fenêtre de droite nous présente quatre *Saints* sur chacune de ses moitiés et, plus haut, une *Vierge et l'Enfant*. Ici encore, le dessin des maigres petites figures a quelque chose de plus archaïque que le style de Cimabue.

III. — Le chœur de l'église supérieure.

La fenêtre du milieu est toute moderne. Mais la fenêtre de gauche, en deux compartiments, nous offre, sur chaque moitié, des sujets peints sur des champs carrés. A gauche, des scènes de l'Ancien Testament parmi lesquelles j'ai pu déterminer l'*Ascension d'Elie, Tobie et l'Ange, Jonas rejeté par la Baleine*, et le *Sacrifice d'Isaac*; à droite, des scènes de la *Passion*: un *Portement de Croix, le Christ en Croix*, et le

Christ à Emmaüs (tous les deux modernes), la *Résurrection*, l'*Ange au Tombeau*, *Noli me tangere*, l'*Incrédulité de Thomas*, l'*Ascension*, et la *Pentecôte*. La fenêtre de droite nous montre, sur sa moitié gauche, l'*Enfant Jésus au Temple*, le *Baptême*, la *Transfiguration*, les *Changeurs chassés du Temple*, l'*Entrée à Jérusalem*, le *Lavement des pieds*, la *Cène*, le *Jardin des Oliviers*, et le *Baiser de Judas*; sur la moitié de droite, des histoires de l'Ancien Testament, en particulier des *Scènes des Vies d'Abraham et de David*.

Dans ces fenêtres, les compositions nous font voir absolument le style de Cimabue, et doivent avoir été, en tout cas, dessinées au moment même où ce peintre peignait à fresque sur les murs voisins.

IV. — Le transept nord de l'église supérieure.

Dans la fenêtre ronde du dessus : *Jésus entouré d'AnGES*, et, au-dessous, *Marie avec les douze Apôtres*. La fenêtre de gauche ne comporte point de figures, mais des médaillons de modèles divers. La fenêtre de droite contient, sur son côté gauche, des *Scènes de l'Ancien Testament*, et sur l'autre côté, *six apparitions du Christ* : les *Apparitions aux douze disciples*, *aux deux voyageurs d'Emmaüs sur la route*, aux mêmes à *Emmaüs*, à *Pierre*, et *aux saintes femmes*. Ici, comme dans les verrières précédentes, le style de Cimabue se fait sentir directement.

V. — La nef de l'église supérieure.

A. — Fenêtre du mur de gauche, en partant du croisement.

1. En haut, des ornements; au-dessous, deux figures de *Saints*, *Jacques* à barbe blonde, et un autre *Apôtre* à barbe grise. Peut-être d'après les dessins de Cimabue.

2. A gauche comme à droite, six *Scènes de l'Histoire des Apôtres*, dans des médaillons oblongs. De la même main que les fenêtres précédentes.

3. Dix *Scènes de l'Histoire des Apôtres*. — Encore de la même main.

4. Sur la moitié gauche, la *Légende de François* en six scènes (*François à Saint-Damien*, *Guérison de Barthélemy*,

Vision d'Innocent III, Prédication aux oiseaux, et deux images de la *Stigmatisation*); sur la moitié de droite, six scènes de la *Vie de saint Antoine*.

B. — Fenêtres du mur de droite.

1. Sur la moitié gauche, représentation archaïque de l'*Enfance du Christ* (très difficile à déchiffrer). A droite, scène du xv^e siècle.

2. Six saints du xv^e siècle, mais en partie refaits.

3. Très restaurée. A gauche : trois *Anges et le Christ avec saint François*. A droite : trois *Anges et la Vierge*. — Dans le même style que les vitraux du mur de gauche.

4. A gauche et à droite, sur dix champs, vingt *Saints* divers : Apôtres, Evêques et Diares.

Ainsi, nous avons à reconnaître, dans l'église supérieure, l'œuvre de trois ou de quatre peintres différents. Les fenêtres de la nef, à l'exception des numéros 1 et 2 des fenêtres du mur droit, semblent avoir été exécutées par un artiste qui a travaillé d'après les dessins de Cimabue et de ses élèves. Cet artiste a des préférences pour des couleurs un peu faibles et pâles, en particulier le jaune et le vert; et son art est loin d'atteindre l'effet pittoresque des fenêtres du chœur et du transept.

VI. — Chapelle de Saint-Nicolas, dans l'église inférieure.

1. Fenêtre de gauche. A gauche : les saints *Vincent, Augustin*, et *Victorin*. A droite : *François*, un évêque, et *Rufin*. Au-dessus, les *armes des Orsini*.

2. Fenêtre du milieu. A gauche : *Jean Gaétan Orsini recommandé par François*, ainsi qu'un évêque et des *armoiries*. A droite : le *Christ, Nicolas*, et des *armoiries*.

3. Fenêtre de droite. A gauche : *Etienne, François, Grégoire* et *armoiries*. A droite : *Laurent, Antoine de Padoue, Jérôme, armoiries*.

Ces verrières doivent être du même temps que les fresques de la chapelle, mais nous font voir un dessin archaïque.

VII. — La chapelle de la Madeleine.

1. Fenêtre de gauche. A gauche : *Jésus, la Madeleine*,

Marie Cléophas, Marie Salomé. A droite : Vierge et Enfant, Madeleine, et deux scènes de sa Légende.

2. Fenêtre de droite. A gauche : *Noli me tangere, le Christ en jardinier, le Christ apparaissant aux trois femmes, le Christ les bénissant.* A droite : *le Repas chez le Pharisien, la Résurrection de Lazare, Marie et Marthe agenouillées devant le Christ, Marie lavant les pieds du Christ.* Ces deux verrières sont d'une couleur infiniment plus belle que les précédentes, et tout à fait dans le style de la première manière de Giotto.

VIII. — La chapelle de Saint-Antoine de Padoue.

1. Fenêtre de gauche : six scènes de la *Légende du saint.*

2. Fenêtre de droite : quatre scènes de la *Légende du saint.*

Ce sont de petits tableaux en miniature, très fins, charmants, avec des compositions bien équilibrées, d'une grâce exquise, et déjà dans le style plus libre de la maturité de Giotto.

IX. — Chapelle de Saint-Louis.

1. Fenêtre de gauche : les *Symboles des Évangélistes*, dans le haut. A gauche : *Saint Louis évêque, un Ange et le roi Saint Louis.* A droite : *le Christ, un Ange, et François.*

2. Fenêtre de droite. A gauche : *Marie en Reine, un Ange, Antoine de Padoue* (tête restaurée au xv^e siècle); à droite : *le roi Saint Louis, un Ange, le cardinal Gentile* (avec son nom et ses armoiries).

Ces vitraux sont de la seconde moitié du xiv^e siècle. L'impression d'ensemble est toute claire, avec beaucoup de blanc et de jaune.

X. — Chapelle de Sainte-Catherine.

1. Fenêtre de gauche : six *saints*, parmi lesquels *Antoine.*

2. Fenêtre du milieu : six *saints et saintes*, parmi lesquels *Agnès, François, et Claire.*

3. Fenêtre de droite : six *saints.*

La fenêtre du milieu semble d'une autre main que ses deux voisines. Le style est tout giottesque, et indique la première moitié du xiv^e siècle. Ces vitraux me paraissent antérieurs à ceux des deux chapelles précédentes.

XI. — Chapelle de Saint-Martin.

1. Fenêtre de gauche. A gauche : *Grégoire, François, et Rufin*. A droite : *Martin, Nicolas, et Etienne*.

2. Fenêtre du milieu. A gauche : le *Christ, un saint guerrier* et « *Gentilis Cardinalis* ». A droite : *Marie, Pierre, et Martin*.

3. Fenêtre de droite. A gauche : *Jérôme, Damien, et Antoine de Padoue*. A droite : *Paul, Martin, et Laurent*.

Ces trois verrières, les plus belles assurément, et les plus riches en couleur, de toute l'église inférieure, semblent bien avoir été exécutées d'après des dessins de Simone Martini.

XII. — Chapelle de Saint-Jean.

Rien à signaler ici que, sur la fenêtre de gauche, un *saint Jérôme* et une *Vierge*, de la seconde moitié du xv^e siècle.

XIII. — Nef de l'église supérieure.

Sur le côté droit de la fenêtre b-1 : la *Vierge sous un baldaquin* et *saint Onuphre en prière*. — Fenêtre b-2 : au-dessous des six saints indiqués plus haut : *Paul, un évêque, Laurent, et Jérôme*.

Ces deux vitraux, évidemment de la même main, ont dû être exécutés d'après des dessins de Fiorenzo di Lorenzo, dont on y reconnaît absolument les types et toutes les particularités.

Peut-être les verrières des sections 11 et 12, datant du *Quattrocento*, sont-elles celles dont Fratini nous apprend que le couvent les a achetées, au xvii^e siècle, des cathédrales de Foligno et de Pérouse.

XIV. — Enfin, parmi les additions modernes, on peut noter : dans la chapelle de Saint-Jean, un *Jean Baptiste*; dans la fenêtre b-1, un *Christ*, et dans la fenêtre b-2, un *saint Pierre*, et un *évêque*.

VI. — L'ALLÉGORIE DE LA CROIX A LA BASILIQUE D'ASSISE : PUC-
CIO CAPANNA, LE « MAÎTRE DE SAINTE-CLAIRE », ET LE
PEINTRE COLA.

Je reproduis ici dans son entier la description ancienne (mentionnée dans mon texte) de la peinture, aujourd'hui perdue, qui décorait la tribune de l'église inférieure, et que Vasari attribuait à Stefano de Florence. La description est tirée de ce manuscrit des archives d'Assise que j'ai appelé couramment la « vieille description » et qui n'est qu'une compilation de notes recueillies, dans la seconde moitié du xvi^e siècle, par Lodovico de Castello et Adone Doni. Voici ce que nous y lisons :

Nella cuppola o nicchio ovvero Tribuna sopra il Choro gli è un principio di pittura : su nel colmo in messo gli è un Crocifisso con ale due, sopra la testa del quale sono tre circoli finiti in un campo tanè chiaro, con l'ombra dal messo in su, è quasi tondo come un mappamondo, li detti circoli sono a foggia d'Astrolabio commessi l'uno nell' altro; ma quello nel messo è d'oro con 17 pietre pretiose ornato; gli altri due sono di colore di tanè oscuro, et ciascun circolo dalle bande ha due ale piccole di color di mocerchio (? ; gli sono ancora lettere; nel messo delli due circoli : I. N. R. I., dentro a quel d'oro gli è scritto : vi : ta : . Di fuora a quel d'oro che viene ad avere dentro alli due A et ovvero A' piedi del detto crocifisso c'un tondo a foggia d'un monde, in messo del quale è un Regno de similitudine d'un coperchio di toribula, sono due Angeli distesi; dimostrano con le mani tenere il detto tondo solo con una mano per uno, tengono il detto tondo uno di quà e di là; sotto gli è un S. Francesco con le braccia et manto largo al filo della cintura si dal lato destro, come dal sinistro; per ciascuna parte sono circa 40 busti cioè teste de frati, suore, huomini, femine, molti huomini monachi. A man destra gli è un Vescovo, cioè il quarto o quinto ma assai giovane et tutte con le diademe, ma un frate a man sinistra con la Diadema al paro del Vescovo incontro sopra la mano o braccio destro par che venghi dal cielo

col capo in giù quasi, in mano destra ha un callice comme coppa; poi un altro par che tenga una corona da Re, uno altro pare che scriva con la penna in mano. Poi un tondo senza niente nel fregio. Dall' altro canto sinistro nel medesimo modo ed a un filo giù è un angelo che nella mann destra tiene una chiesa e nella sinistra un tondo, come un specchio come un volto santo; l'altro un Panigello; l'altro una sedia. Poi un tondo nel fregio con la figura a sedere in nuvola la mano sinistra sopra del genocchio sinistro, porge la mano col pugno over braccio. Nel fregio che fa ornamento atorno sono nel partimento messi Angeli in foggia di cherubini circa 6, tre per banda, e tutti tengono variate sorti de chiese nelle mani avanti il petto, et ancora nelle spalle sono 6 ale. Nel volto sotto il cordone nel fregio che fa ornamento atorno sono nel partimento messe figure; quadri per traverso sono quattro per lato : dal settentrione un vecchio con le ale, un libro et specchio; più a basso un giovane con le bilancie; sotto un vecchio armato; sotto et ultimo un giovane che meschia aqua. Verso il mezzo giorno : un vecchio con specchio e libro in mano; poi più a basso un giovane con le forche; più a basso una donna un torre in capo, più a basso et ultimo una donna con due ampolle in mano.

Questa opera della Tribuna alcuni dicono non esser di mano di Jotto, ma più presto de Puccio Capanna d'Assisi, qual fu poco dopo Jotto. Gli ornamenti de Jotto esser questi medesimi, è ben vero, che queste teste sono molto migliore de le altre che fece Jotto. Pero si va dubitando che sieno sue et non de Puccio: perchè Puccio Capanna par che venisse poco dopo Jotto, il che si dimostra che visse poco, il dimostra per le poche opere che si vedono di lui, le opere son queste. Un quadro assai grande quale è sopra la grate della chiesa di S^{ta} Chiara dove stanno a vedere la messa le suore, dove gli è una historia d'un miracolo che S^{ta} Chiara resuscita un Putto, dove gli sono assai figure d'ogni sorte, cioè donne, huomini, frati, Preti; tra l'altre vi sono certe donne con vestimenti di quel tempo bellissimi et le teste si vedono bene over tutti ritratti dal vero et ben fatti, et quell' opinione ha m. Dono d'Assisi che sia molto miglior di Jotto et d'ognun di quel tempo; nella detta opera gli sono ancora certe teste in scurto molto belle et fra l'altre gli è un Prete con le mani giunte in sutto scurto, che in effetto dimostra esser l'autore di grande ingegno et arte; et di più in su fatti li casamenti et una

chiesa molto contrafatta in prospettiva, le qual prospettive sono si ben fatte et tirate, che a questi templi si crede non si potria meglioriare molto. M^{ro} Dono d'Assisi è d'oppenione che costui havesse la vera via della prospettiva, perchè gli altri hano usato tal arte ben sono stati dopo lui molto tempo. Questo quadro è molto bello in vero et non è finito : vi sono in un cantone quattro figure che sole hano le teste, che è tagliata la calcina et non sono mai state finite come ancora stà. Vi sono ancora delle opere di questo Puccio in una facciata d'un portone cioè : sopra d'ogni canto siede depinta la madona con il figliol in braccio, da man destra S. Francesco e da man sinistra S. Chiara, ancora si mantengono bene. Quel s. Francesco ha una bella testa. Questo Portone è fra San Roffino et santa Chiara a messo viaggio nella Strada. Ancora in una facciata d'una casa, quale è nella strada per andare da S. Francesco a la Piazza; fra le due fontane a man sinistra nella strada detta Portica gli è nella facciata una fenestra della casa della fraternità di S. Gregorio dove a man destra gli è un Christo alla colona che 'l flagellano; sopra un altro quadro con un crocefisso da man sinistra gli è una madona a sedere con il figliol in braccio, il qual putto ha una testa che par vivo e che non li manca senon il parlare, tanto è ben fatto; dalla man destra della madona una santa chaterina e dalla sinistra una santa Chiara.

Ces renseignements sur Capanna ne sont pas empruntés à Vasari : mais celui-ci, de même que Dono d'Assise, doit avoir recueilli une tradition locale. Nous trouvons, en effet, parmi les nombreux ouvrages attribués par Vasari à Capanna, ce *Christ à la Colonne* et cette *Vierge entre deux saints* de la Strada Pertica dont vient de nous parler Dono : mais Vasari ne nous dit rien de l'attribution à Capanna de la fresque de Saint-François, — attribuée par lui à Stefano, — ni des travaux de Capanna à Sainte-Claire. La fresque qui représentait la *Résurrection d'un enfant*, Vasari l'attribue à son Giotto. tout en y louant, lui aussi, la beauté des formes, la grâce des coiffures, et les costumes du temps. Enfin il nous est impossible de savoir si une autre peinture qu'il attribue à Giotto, une *Vierge entre François et un autre saint*, peinte sur la

porte de la ville qui conduisait à la cathédrale, est ou non la *Vierge entre François et Claire* que notre *Description Ancienne* attribue à Capanna.

Quant à la personnalité de ce Puccio Capanna, dont Vasari nous dit lui-même qu'il a vécu à Assise, et qu'il est mort prématurément, nous ne savons à son sujet rien d'un peu certain. Vasari lui attribue des œuvres de factures très diverses, et ce qu'il nous en dit ne mérite aucune confiance. Mais les données de la *Description Ancienne* ne nous renseignent guère mieux, car les attributions que nous y lisons ne sont pas moins arbitraires. A Sainte-Claire, le *Miracle de la sainte* n'existe plus, et l'on ne voit plus que des restes misérables des deux fresques peintes, au-dessus de la grille, dans le transept droit. Cependant, il y a dans ce transept une autre fresque, la *Mort de Claire*, qui, également très endommagée, peut encore suffisamment être distinguée; et ce que la *Description Ancienne* nous dit de la fresque du *Miracle*, notamment au sujet des architectures, s'accorde si entièrement avec ce que nous voyons dans cette *Mort de sainte Claire* que celle-ci doit sûrement être l'œuvre du même maître. Or ce maître, à en juger par cet unique échantillon de son art, doit avoir été un élève de Giotto, dont il imite fidèlement la première manière. Les têtes sont longues et frustes, avec des oreilles trop grandes et des cheveux d'un blond roux. Tout à fait comme Giotto dans sa Légende de François, il montre un goût particulier pour les architectures, et nous fait voir une composition un peu trop encombrée.

C'est incontestablement le même peintre, — que l'on pourrait appeler « le maître de Sainte-Claire », — qui a décoré aussi, dans la même église, la voûte du croisement; et c'est chose très singulière que ni Vasari ni la *Description Ancienne* ne fassent aucune mention de ces remarquables peintures. On y voit, sur chacun des quatre champs de la voûte, deux figures féminines, debout sous des baldaquins, et entourées d'anges. Ce sont *Marie et Claire*, *Cécile et Lucie*, les deux *Agnès*, *Catherine et Marguerite*. Ici encore, on reconnaît

l'influence directe des allégories de Giotto. Et c'est également au même peintre qu'est dû, suivant toute vraisemblance, dans la même église, un petit triptyque de la chapelle de Sainte-Agnès qui représente, sur son panneau central, le *Christ en croix avec Marie, Jean, et un cardinal agenouillé*, tandis que le volet gauche nous montre *sainte Claire et une nonne agenouillée*, et le volet droit un *saint évêque et sainte Agnès*, toutes figures offrant les types caractéristiques signalés plus haut. — Enfin il me semble bien découvrir les mêmes types dans la fresque de la *Vierge entre François et Claire*, mentionnée dans la *Description Ancienne* et qui se voit au-dessus du portail de la Confrérie de San Crispino (dans la rue qui va de Sainte-Claire à Sainte-Marie-la-Neuve). Quant à la *Vierge* peinte sur la façade de l'église Saint-Grégoire, celle-là date du xv^e siècle, et n'a rien de commun avec les anciennes peintures que je viens de citer.

Ainsi il nous est possible de reconnaître là un médiocre élève de Giotto n'ayant travaillé qu'à Assise, et de réunir, sous son nom, un petit groupe d'œuvres caractéristiques. Assez proche de ce « maître de Sainte-Claire », mais sans doute un peu postérieur, est un autre maître local dont le nom nous a été conservé sous la fresque d'un portail voisin de l'ancienne église Saint-Laurent, fresque où nous lisons la signature *Chola pictor*. Cette fresque, une *Vierge entre Saint Laurent et Saint François*, offre tant de points de ressemblance avec les peintures dont je viens de parler que je me suis longtemps demandé si elle ne provenait point du même maître, mais à une date postérieure de sa vie : toutefois, ce n'est là qu'une hypothèse fort peu certaine. En tout cas, c'est ce même Cola qui est l'auteur des volets d'un triptyque appartenant à la Confrérie de Saint-Rufin, volets qui représentent la *Flagellation* et la *Pieta*; quant au panneau central du triptyque, le *Christ en croix pleuré par Marie, Jean, Madeleine et François*, c'est une peinture florentine des plus remarquables, et probablement l'œuvre de Giotto, qui, comme nous l'avons vu, doit avoir travaillé à Assise. Le *Couronnement de la Vierge*, peint au-

dessus du portail de la Confrérie, est également dans la manière de Giotto : mais je retrouve encore la manière de Cola dans la grande fresque de la Confrérie des Stigmates, représentant le *Christ en croix* avec, à gauche, *Marie soutenue par deux femmes*, *Antoine de Padoue*, et un *frère agenouillé*, à droite, *Jean, François*, et un *autre Saint*.

En résumé, ou bien ce « maître de Sainte-Claire » est ce Cola lui-même, mais à une première période, antérieure à celle de sa fresque signée, ou bien Cola est un maître tout voisin de ce « maître de Sainte-Claire », peut-être son élève.

Pour ce qui est des autres vestiges de fresques et des autres tableaux du xiv^e siècle qui se voient à Assise (au Municipale, à Saint-Pierre, et sur diverses maisons de la ville), ce sont des œuvres médiocres, et qui ne méritent pas d'être étudiées en détail.

INDEX DES NOMS CITÉS

ABBREVIATIONS : a. = architecte ; sc. = sculpteur ; p. = peintre ; repr. = représentations.

Acciaferro (Pierre) a. et (François), sc.,
I, 320.
Acerenza, II, 60, 61.
Achillei (Muzio), II, 269.
Adam, repr., II, 116, 118.
Adam de Saint-Victor, II, 225.
Adrien IV, pape, XII.
Adrien (saint), repr., I, 286.
Agincourt (d'), I, 79, 81, 83, 92, 219, 227,
234, 238, 239, 259 ; II, 16, 17, 65, 187, 196,
198, 230.
Agnelli (Guillaume), II, 30.
Agnès (sainte), repr., I, 286.
Agnès Gosche, I, 308.
Agnès Scifi (sœur), I, 34.
Agnolo di Gabriello, a., I, 222.
Agnolo de Sienne, a., I, 289. II, 34.
Aladil, I, 40.
Alberti (L. B.), a., II, 38.
Albert de Crémone, II, 101.
Albert de Vérone, sc., II, 43, 97.
Albertinelli (Mariotto), p., I, 106.
Albertus de Pinalto, a., II, 53, 82.
Albigeois (les), I, 24, II, 124.
Albornoz (Gilles), cardinal, I, 205, 220, 224,
298, 815.
Alençon (le P. Ed. d'), VII, II, 275.
Alessandri, I, 208.
Alessi (Galeas), a., I, 225, II, 19.
Alexandre, I, 222.
Alexandre (saint), évêque, I, 251.
Alexandre de Hales, II, 103, 104.
Alexandre III, pape, II, 90.
Alexandre IV, pape, I, 49, 95, 213, 214, 220 ;
II, 22, 26, 53, 94, 104, 256.
Alexandre le Grand, roi, II, 123.
Alexandro, I, 222.
Alexis (saint), I, 4.
Alighieri, voy. Dante.

ALLÉGORIES :

— En général, II, 202 et suiv.
— Chasteté, II, 213 et suiv.
— Croix, II, 222 et suiv.
— Obéissance, II, 216 et suiv.
— Danse macabre, II, 241, et suiv.
— Mort, II, 235 et suiv.
— Pauvreté, II, 204 et suiv.
Allori (Alessandro), p., I, 102.
Altichieri, p., II, 173, 237.
Alunno (Niccolo), p., I, 187, 307, 318 ; II, 200.
Alverne, I, 46 et suiv., 94, 99, 158 ; II, 12,
22, 24.
Ambroise, a., I, 224.
Ambroise (saint), II, 72.
Amoni, I, 3, 50 ; II, 256, 269.
Ancône, I, 124 ; II, 61, 79, 94.
André (saint), repr., I, 285.
Andrea, a., I, 221, 222, 223.
Andreas de Hongrie, I, 40.
Andreas de Pise (Fr.), II, 146.
Andriolo de Venise, a., II, 53.
Ange (Fr.), II, 256, 296.
Ange Clareno, VII, II, 276, 277.
Ange de Cingulo, II, 95.
Angeli (le P.), I, 209, 212, 213, 214, 215, 227,
232, 291, 297, 305, 306 ; II, 17, 18, 221.
Angelico (Fra), p., I, 100, 101, 148, 192, 193 ;
II, 168, 183.
Angelo da Camerino (Fr.), II, 141.
Angioletto da Gubbio, I, 307, 316.
Anguè (famille des), II, 67.
Anguillara (Ridolfo dell'), II, 79.
Anjou (Voyez Charles d').
Annibaldi (card. Riccardo), I, 213.
Antoine dell' Averna, V., II, 306.
Antoine di Jacopo, a., II, 79.
Antoine Lombardo, a., I, 224.
Antoine de Padoue (saint), repr., I, 72, 88.

- 99, 242, 260, 286, 306, 309, 310; II, 87, 96.
103, 113, 114, 217, 291.
- Antoine (le pèlerin), II, 102.
- Antoine de Pise, v., II, 307.
- Antoine di Vincenzo, a., II, 51.
- Anvers (Musée), II, 176.
- Apocalypse, repr., I, 108, 109, 240 et suiv., II, 117, 128.
- Apollonio de Giovanni della Ripe Transune, sc., I, 319.
- Araules (le P. d'), VII, II, 175.
- Arbona, a., II, 55.
- Arcevia, a., II, 79.
- Ardelb (contes), I, 214.
- Arezzo, I, 144. — Églises, I, 140, 188, 190; II, 29, 47, 77, 169, 170, 193, 197, 199, 201. — Musée, I, 89; II, 188, 191.
- Argenté, II, 89.
- Aristote, I, 63, 56.
- Arnaud de Brescia, XII.
- Arnolfo di Cambio, a., I, 196, 216, 293, 294; II, 29, 35, 37.
- Arthur, roi, II, 125, 128.
- Ascoli, II, 79.
- ASSISE.
- Cathédrale Saint-Rufin, I, 198, 206. — Palais public, I, 129, 198. — Temple de Minerve, I, 129, 199, 244, 278. — Confrérie S. Crispin, II, 317. — Confrérie des Stigmates, II, 318.
- Sainte-Claire (Église), I, 205, 249, 305; II, 25, 169, 170, 188, 316, 317.
- Saint-Damien (Église), I, 9, 10, 12, 123, 133, 163, 278; II, 11 et suiv., 26.
- Saint-François (Église), I, 96, 111, 115, 116, 117, 120, 127, 164, 196 et suiv.; II, 158, 159, 161, 169, 170, 173, 175, 177, 180, 190, 196, 203, 222 et suiv., 232, 237.
- Couvent, I, 133, 201, 220 et suiv.
- Saint-Georges (Église), I, 208.
- Saint-Grégoire (Église), I, 53.
- Sainte-Marie-des-Anges (Église), voyez Portioncule.
- Saint-Pierre (Église), II, 11 et suite, 16.
- Portioncule, I, 13, 18, 30, 31, 34, 40, 52, 170, 214, 227, 228, 289, 295; II, 11 et suite, 17, 20, 25, 269.
- Augustin (saint), II, 98, 131.
- Augustin de Bergame, a., II, 53.
- Augustin de Sienne, a., II, 34.
- Aubert (Andreas), I, 231.
- Auvergne, II, 61.
- Avanzi (Jacopo d'), p., II, 179.
- Avignon, I, 282; II, 105, 285, 289, 292, 294.
- Bach 'Sébastien'. II, 249.
- Bacon (Roger), I, 56, 63, 64; II, 92, 106, 107.
- Baglioni, II, 79.
- Baldinucci, I, 227.
- Baldovinetti (Alessio), p., I, 289. II, 195.
- Balducci (Matteo), I, 105.
- Barbazan, II, 184.
- Bareola (Hugues de). Voyez : Hugues.
- Bari, II, 39.
- Barna, p., II, 198.
- Barnaba da Modena, II, 194, 198.
- Barozzi (Jacques de), a., II, 19.
- Barsegape (Pierre de), II, 134, 135, 173.
- Barthelemy da Ponte, a., II, 53.
- Barthélemy de Pise, I, 93, 100, 182, 190, 244, 314; II, 20, 91, 127, 231, 232, 263, 277.
- Barthélemy de Trente, I, 190.
- Bartholomei (Jérôme), a., I, 225.
- Bartholommeo di Pian Castagnajo, II, 306.
- Bartoli (François), VII, II, 19, 20, 23, 71, 124, 141.
- Bartoli (Taddeo), I, 163; II, 196, 220.
- Bartolommeo (Fra), p., I, 193.
- Basaiti (Marco), p., I, 104.
- Bassi (Mathieu), II, 95.
- Bastiani (Lazzaro), p., I, 106.
- Battifolle (Simone, comte de), II, 23.
- Beaumont (comtesse de), I, 4.
- Bekker (J.), II, 133.
- Bela IV de Hongrie, II, 97.
- Bellini (Gentile), p., II, 66.
- Bellini (Giovanni), p., I, 163; II, 193.
- Bellini (Jacopo), p., I, 164.
- Belli (Pasquale), p., I, 226.
- Benaglio (Girolamo), p., I, 98.
- Benedetto da Majano, sc., I, 100, 115, 117, 137, 147, 167, 181.
- Bénédictins (les), a., II, 98.
- Benedictus de Vérone, II, 53.
- Benoit d'Arezzo, (fr.), I, 183.
- Benoite, clarisse, I, 249; II, 172.
- Benoit XII, pape, II, 93.
- Benoit (saint), I, 79, 82, 113, 260, 289; II, 18, 89, 98.
- Bergame, I, 85, 163; II, 10, 195.
- Berlinghieri de Lucques, p., I, 83, 86, 89 et suiv., 115-116, 153, 159; II, 169, 194, 219.
- Berlin, Musée de peinture, I, 137, 148, 192; II, 154, 156, 160, 168, 222.
- Bernard de Besse (Fr.), II, 254, 271, 276, 277, 279, 280, 288.
- Bernard de Clairvaux (saint), II, 62, 143, 186, 234.
- Bernard de Florence, p., II, 154.
- Bernard de Lorenzo, a., I, 223.
- Bernard de Quintavalle (Fr.), I, 15, 86.
- Bernard de Ventadour, II, 124.
- Bernardin de Pérouse, p., I, 106.
- Bernardin de Sienne (saint), I, 87. Repr., 225; II, 19, 20, 21.
- Bernardone (Pierre), I, 1, 2, 4, 135.
- Berthold de Ratisbonne II, II, 111, 112, 114 et s., 129, 131, 141, 183, 185, 192.
- Bertini, II, 307.
- Bertoluzzi, II, 43.
- Bettona (Crispolto de), I, 319.
- Bettona (Nicolas de), a., I, 220, 221, 315.
- Bevagna (Jacques de), I, 216.
- Bibbiena, I, 46, 164.
- Bicci (Lorenzo di), p., I, 181.

- Bistocchi (Galeotto di), II, 13.
 Blainville, I, 83.
 Boccace, I, 288; II, 247.
 Bœhmer (H.), VII, I, 113; II, 136, 295.
 Boldrini, I, 163.
 Bollandistes (les), II, 254, 256.
 Bologne, I, 77, 138, 139, 147, 167, 173; II, 2
 40. — Églises, I, 103, 117, 249; II, 8, 47,
 48, 49 et s., 54, 56 et s., 58, 59, 60, 188,
 190, 191, 198, 232, 241. — Musées, II, 179.
 Bonaventure (saint), I, XVI, 3, 5, 11 et s.,
 29, 33, 46, 58 et s., 72, 109, 124, 140, 142
 et s., 150 et s., 165, 180, 183; II, 6, 15, 17,
 20, 22, 90, 104, 105, 108, 109, 110, 113,
 127, 129, 140, 142, 145, 151, 172, 173, 185,
 207, 208, 212, 217, 218, 220, 225, 230, 257,
 259, 260, 261, 266, 275, 276 et s., 284, 295,
 297.
 Bonghi, XVI, I, 7, 13, 34, 43, 79, 83; II, 253,
 254, 255.
 Boniface VIII, II, 137, 138, 173.
 Bonino d'Assise, I, 316; II, 300.
 Bonvésin della Riva (Fr.), II, 133, 134.
 Borgognone (Ambrogio), p., 163.
 Borgo San Sepolcro, I, 51; II, 200.
 Boschini, II, 68.
 Botticelli (Sandro), p., I, 100, 193.
 Bouddah, I, 54.
 Bourgogne, II, 61.
 Bourlemont (famille des), I, 2.
 Bramante, a., II, 82.
 Brandolese, II, 66.
 Brescia, I, 92, 102, II, 46.
 Brienne (Gautier de), I, 7.
 Brienne (Jean de), I, 40, 314.
 Britti (les), II, 94.
 Brizi (Giuseppe), A, I, 226.
 Burckhardt, I, 227; II, 61, 82.
 Brunelleschi, a., II, 30, 36, 247.
 Brunetto Latini, II, 239.
 Bruschelli, I, 227, 291; II, 84, 84.
 Bruxelles. Musée, I, 162.
 Buffalmacco, p., I, 297, 298, 307, 316, 322.
 Buonfigli, p., I, 199.
 Busati (Andrea), p., I, 106.
 Cadenet (troubadour), II, 124.
 Caffi (Michel), II, 62.
 Cagli, I, 176.
 Campello (Philippe de), a., I, 211, 213, 214,
 215, 216, 217, 218, 220, 321; II, 26, 28.
 Campo Fregoso (Thomas de), I, 124.
 Capanna (Puccio), p. I, 127, 184, 187, 298,
 299, 303, 307, 310; II, 220, 223, 224, 315,
 314.
 Capella (Jean de), I, 18.
 Capo di Marcovaldo, II, 188.
 Capucins, II, 95.
 Carattoli (Pietro), a., II, 27.
 Carcassonne, II, 91.
 Carceri (les), II, 12, 20.
 Cardella, I, 282, 307.
 Cardi (Ludovico de Cigoli), p., I, 104.
 Carmélites (les), II, 2.
 Caroto (Giovanni), p., II, 164.
 Carrache (Ludovic), p., I, 102, 104.
 Casamari, II, 65.
 Cascia, II, 29.
 Castagno (Andrea), p., I, 101.
 Castagno (Ecole de), I, 106.
 Castelbarco (Guglielmo), II, 69.
 Castel Franco, I, 102.
 Castello (Fra Lodovico de), I, 216; II, 313.
 Castiglione d'Olona, II, 47, 155.
 Castiglione Fiorentino, I, 89, 163, 164; II,
 169, 193.
 Catana (Pietro, Fr.), I, 40, 42; II, 18.
 Catena, p., I, 221.
 Cathares (les), XII, I, 26.
 Catherine (sainte), I, 309, 315 et s., 322.
 Caton, II, 123.
 Cattanei, II, 59.
 Catulle, II, 126.
 Cavalcante (Andrea di Lazzaro di Buggiono),
 a., II, 32.
 Cavalcanti (Guido), II, 126, 145, 212, 241.
 Cavallini (Pietro), p., I, 263, 310.
 Ceilega (Jacopo), a., II, 68.
 Celano (Thomas de), VI, VII, XVI, I, 3, 4,
 5, 11, 12 et s., 26, 33, 37, 42, 46, 58 et s.,
 74, 78, 85, 94, 110, 118 et s., 131, 136 et
 s., 150 et s., 172, 190, 210 et s.; II, 13,
 17, 18, 127, 141, 207, 218, 234, 253, 254,
 255, 258, 259, 266, 268, 270, 271, 274, 275
 et s., 281 et s., 290, 295.
 Célestin V, pape, II, 95, 137.
 Cennino Cennini, p., I, 201.
 Césaire de Spire, I, 42; II, 87.
 César, II, 123.
 Cesena, II, 47.
 Chantilly. Musée, I, 117; II, 218.
 Charles II de Sicile, II, 97.
 Charles IV, II, 97.
 Charles (d'Anjou), I, 248; II, 60, 124.
 Chattard, I, 83.
 Chavin de Malan, I, 227; II, 22, 23, 265.
 Chemnitius, I, 183.
 Chiaravalle de Chienti, II, 65.
 Chiaravalle de Milan, I, 218; II, 36, 41, 55,
 58, 62 et s., 72.
 Chiaravalle de Sinigaglia, II, 64.
 Chine (la), II, 97.
 Chiusi (Orlando, comte de), I, 48, 50.
 Chiusi (Tarlato, comte de), II, 23.
 Credi (Lorenzo), p., I, 106.
 CHRIST. *Représentations* :
 — Adieux à Marie, II, 162.
 — Adoration des Mages, I, 257; II, 156.
 — Apparitions, II, 179.
 — Arrestation, I, 258; II, 165. Ascension,
 I, 259; II, 179.
 — Attachement à la croix, II, 167.
 — Baptême, I, 257.
 — Cène, I, 311; II, 164.

- Couronnement d'épines, II, 165.
 — Croix et Saints, I, 106, 299; II, 23.
 — Crucifix, I, 87, 89, 105.
 — Crucifixion, I, 101, 105, 233, 234 et s., 239, 240, 246, 247, 249, 258, 290, 295, 303, 304, 310, 321; II, 168.
 — Cycle de la vie, I, 291, 295.
 — Descente de croix, I, 88, 230, 312; II, 175.
 — L'Enfant au Temple, I, 257; II, 161.
 — Flagellation, I, 258, 312; II, 165.
 — Fuite en Egypte, I, 257, 294. Retour, I, 294.
 — A Gethsémani, I, 307; II, 165.
 — Juge du Monde, I, 105, 303; II, 181.
 — Lavement des pieds, I, 311; II, 164.
 — Massacre des Innocents, I, 294.
 — Mise au tombeau, I, 105, 106, 312.
 — Nativité, I, 257, 293; II, 24, 152.
 — Noces de Cana, I, 258.
 — Passion, I, 310; II, 161.
 — Pieta, I, 105, 230, 258; II, 176.
 — Portement de Croix, I, 258, 312; II, 165.
 — Présentation au Temple, I, 257, 293.
 — Représentations en général, I, 286, 287, 290, 310, 321.
 — Résurrection, I, 288, 313; II, 179.
 — Résurrection de Lazare, I, 258, 299, 302.
 — Transfiguration, I, 236.
 Christophanus, I, 223.
 Christoph de Bozen, a., II, 53.
 Chypre, I, 314.
 Ciaccio dell' Anguillara, II, 126.
 Ciacconius, I, 282, 308.
 Cimabue, p., I, 85, 87, 89 et s., 160, 208, 228, 229, 231, 232 et s., 265, 266, 270, 271, 273, 282, 310, 321; II, 37, 84, 150, 168, 169, 170, 173, 188, 189, 193, 196, 246, 308, 309, 310.
 Cimabue (Ecole de), I, 252.
 Cino de Pistoie, II, 241.
 Cisterciens (les), II, 41, 42, 96, 98.
 Cisto, II, 32.
 Cîteaux, II, 3, 5, 15, 18, 42.
 Città di Castello XVI, I, 106, 221; II, 30, 193.
 Claire Scifi (sainte), I, 12, 34, rép. 88, 133, 171, 181, 260, 286, 290, 309, 310; II, 13, 26, 156.
 Clairvaux, II, 52.
 Clarello, (Fr.), a., II, 53.
 Clarellus, (Fr.), II, 96.
 Clarenes (les), II, 95.
 Clarisses (les), I, 34, 41.
 Clément V, pape, II, 26, 91.
 Clément VI, pape, I, rep. 318; II, 93.
 Clovis, roi, I, 4.
 Cluny (l'ordre de), II, 18.
 Clusone, II, 240.
 Coda (Benedetto), p., I, 193.
 Cola, II, 317, 318.
 Collazone (couvent de), II, 138.
 Cologne, II, 49, 106.
 Colonna (cardinaux), II, 137, 138.
 Colonne (Oddo et Guido delle), II, 124.
 Côme (lac de), II, 39.
 Compatre (Jean), II, 26.
 Conrad (évêque d'Assise), I, 184.
 Conrad de Offida, (Fr.), II, 292, 294.
 Constance (concile de), II, 93.
 Conxolus, p., I, 82, 114; II, 187.
 Coppo di Marcovaldo, p., II, 188.
 Corrége, p., 100, 102.
 Cortone, I, 52; II, 9, 29, 193.
 Cosmas (Jacobus), I, 219.
 Cosmates (les), sc., I, 82, 218; II, 180.
 Costa (Lorenzo), p., II, 241.
 Crémone, II, 10, 73, 168.
 Crescent (général, Fr.), II, 88, 254, 256, 282.
 Cristofani III, I, 3, 7, 34, 207, 214, 227, 291; II, 13, 16, 19, 26, 209, 215, 252, 255.
 Cristofano da Gualdo, I, 223.
 Cristofano di Ricomano, sc., I, 223.
 Cristoforo Moro, a., II, 39.
 Crivelli (Carlo), p., I, 99.
 Cronaca (le), a, II, 38.
 Crowe et Cavalcaselle, I, 79, 80, 83, 85, 89, 92, 128, 150, 227, 228, 329, 252, 263, 266, 269, 290, 298, 308, 310, 316; II, 164, 175, 188, 237.
 Cyrille (saint), II, 18.
 Daddi (Bernardo), p., II, 155, 185, 191.
 Dante Alighieri, I, 54, 59, 65, 192, 247; II, 125, 128, 133, 138, 144, 145, 184, 205, 206, 208.
 Danti (Jules), a., II, 19.
 David d'Augsbourg, II, 115.
 Delecluze, II, 265.
 Demattio, I, 66; II, 124.
 Didron, II, 149.
 Dieckhoff, I, 21
 Diephold, I, 7
 Dobbert, I, 128, 227, 308, 310; II, 206, 209, 237.
 Dolcino de Novara, II, 95.
 Domenichelli (Teofilo), II, 269.
 Domenico Veneziano, p., I, 98, 100, 101.
 Dominicains (les), I, 72, 191, p., II, 40, 96, 97, 103; II, 158.
 Dominique (saint), XIV, I, 24, 35, 36, 37, Repr., 93, 104, 105, 190, 260; II, 40, 87.
 Dominique de Sanseverino, sc. (Voyez Sanseverino).
 Donatello, sc., II, 247.
 Donato Veneziano, p., I, 106.
 Dono (Adoni dei), p., I, 117, 217, 307, 320, 213.
 Dotti (Francesco), a., II, 52.
 Dresde. Musée, I, 102.
 Duccio, p., I, 100, 220; II, 173, 175, 189, 191.
 Duccio (Augustin), sc., I, 100.
 Du Meril, I, 234.

Duns Scot, II, 104, 106, 107.
 Duprès (Giov.), sc., II, 37.

Eberf, II, 142.
 Eggs, I, 282, 307.
 Egidius, II, 53.
 Egypte, I, 13.
 Ehrle, VII, II, 92, 276, 293.
 Elie (Fr.), I, 32, 38, 42, 48, 141, 196, 209, 211, 242, 217, 228, 321; II, 86, 87, 169, 172, 255.
 Elisabeth (sainte), I, 110, repr. 286, 292, 309, 310; II, 97.
 Enlart, VIII, II, 61, 62, 65.
 Enzo, II, 97, 124.
 Erasme, I, 183.
 Essenstein, II, 69.
 Etienne d'Assise, p., I, 320.
 Eugène IV, pape, II, 33.
 Eusebio di S. Giorgio, p., I, 163.
 Evangélistes (les), I, 244.
 Ezechiel, I, 109.
 Ezzelin (Romano), II, 53, 96.

Fabriano, I, 163; II, 47.
 Fabriano (François de), voyez : François.
 Fabriano (Gentile de), voyez : Gentile.
 Faenza, I, 81.
 Faenza (Pace de), p., I, 316, 318.
 Fallerone, II, 79.
 Faloci-Pulignani, VII, II, 272.
 Fanfani, I, 66.
 Fanfurnari, II, 236.
 Fea, I, 227, 228, 291, 297, 304, 305, 307, 316, 318; II, 306.
 Federici, II, 70.
 Federigo Tedesco, p., II, 66.
 Felitiano, p., I, 222.
 Fermo, II, 79.
 Ferrare, II, 76, 81.
 Ferri (Louis), a., II, 19.
 Finiguerra Maso, gr., I, 106.
 Fiorenzo, di Lorenzo, p., II, 195, 312.
 Flaminio de Parme, II, 43, 74.

FLORENCE, II, 100, 144, 155, 179, 181, 182.
 — Académie, I, 90, 101, 106, 117, 135, 139, 137, 142, 150, 160, 180, 245, 248, 304; II, 155, 158, 169, 178.
 — Église Santa-Croce, I, 89, 101, 116, 117, 124, 135, 146, 147, et s., 158, 160, 164, 249, 250 et s., 268, 280, 289, 304; II, 35, 154, 157, 164, 166, 169, 177, 179, 181, 198, 200, 201, 211, 215, 218, 220, 221, 225, 230, 255.
 — Autres Églises, I, 100, 116, 117, 140, 163, 164, 167, 192, 248, 252, 264, 286; II, 29, 36, 38, 39, 41, 61, 77, 81, 155, 168, 173, 175, 181, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 203, 307.
 — Musée des Offices, I, 252, 292, 304; II, 152, 194, 226.

Foligno, VII, I, 2, 10, 220; II, 196, 211, 221, 256, 274.
 Forlì, II, 47, 66.
 Forster, p., I, 227, 298; II, 62, 75.
 Fossanova, II, 65.
 Francia, p., I, 100, 102.
 Franciscains (les), II, 85, 97, 103 et suiv., 121 et suiv.
 Franco Mathieu, I, 140.

FRANÇOIS D'ASSISE (SAINT) :

I. — *Biographie.*

Canonisation, I, 53. — Caractère, I, 3, 54 et suiv. — Confirmation de la règle, I, 43. — Conversion, I, 5 et suiv. — Débuts de l'Ordre, I, 13 et suiv. — Développement de l'Ordre, I, 29 et suiv., 67 et suiv. — Fondation du Tiers-Ordre, I, 34 et suiv. — Généalogie, I, 2. — Maladie, I, 45 et suiv. — Miracles, I, 60 et suiv. — Miracle de la source, I, 48. — Mort, I, 53. — Naissance, I, 1. — Poésie, I, 64. — Prédication, I, 13 et suiv. — Premiers disciples, I, 15. — Premiers établissements franciscains, I, 30. — Prénom, I, 4. — Règle de l'Ordre, I, 32 et suiv. — Rencontre avec saint Dominique, I, 37. — Stigmatisation, I, 47, 48.

II. — *Portraits et allégories.*

Portraits. — 79, 80, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 98, 110, 228.
 S. F. apparaissant en forme de croix, I, 147.
 Fiançailles de François avec la pauvreté, II, 118.
 Le Fondateur d'ordre, II, 221.
 Glorification de saint François, II, 220.
 Triomphe de saint François, II, 219.

III. — *Représentations de la légende.*

En général, I, 111 et suiv.
 S. F. attaché à une colonne, I, 125.
 S. F. calmant la tempête, I, 124.
 Canonisation, I, 172.
 S. F. chassant les démons d'Arezzo, I, 143.
 Choix de la robe franciscaine, I, 124.
 Crèche de Greccio, I, 123, 125, 148.
 Conversion de Jérôme, I, 165, 169.
 Délivrance d'un agneau, I, 125.
 S. F. délivrant les hérétiques, I, 175.
 Dernière rencontre avec S^{te} Claire, I, 170.
 S. F. devant le Sultan, I, 144.
 S. F. donnant son manteau à un pauvre, I, 129.
 S. F. entendant la musique, I, 182.
 S. F. faisant l'aumône, I, 181.
 Guérisons, I, 118, 119, 122, 125, 174.
 Hommage rendu au jeune François, I, 229.

Indulgence de la Portioncule, I, 183.
 Innocent III donne le droit de prêcher, I, 138.
 Martyre des frères, I, 180.
 Miracles, I, 118, 119, 125, 147, 150, 154, 174, 175, 179.
 Miracle de la source, I, 150.
 Mort du gentilhomme de Celano, I, 154.
 Mort de saint François, I, 120, 122, 165.
 Naissance, I, 193.
 Obsèques du saint, I, 123.
 Pénitence de la ressuscitée, I, 175.
 S. F. pleure devant Saint Damien, I, 132.
 S. F. prêchant devant Honorius, III, I, 156.
 Prédication aux oiseaux, I, 118, 120, 150, 152.
 Rédaction de la Règle, I, 181.
 Rencontre avec Dominique, I, 190.
 Rencontre avec les trois vertus, II, 218.
 Renoncement à son père, I, 120, 145.
 Résurrection d'un jeune homme, I, 177, 179.
 Stigmatisation, I, 118, 125, 153, 158 et suiv., 164; II, 59.
 S. F. tenté par une jeune fille, I, 147.
 Vision d'Augustin, I, 168.
 Vision du char de feu, I, 123, 140.
 Vision de l'évêque d'Assise, I, 168.
 Vision du Fr. Pacifique, I, 181.
 Vision de Grégoire IX, I, 173.
 Vision d'Innocent III, I, 120, 122, 136.
 Vision de Monald, à Arles, I, 125, 157.
 Vision du Palais, I, 131.
 Vision du Palmier, I, 138.
 Vision de S. Pierre et de S. Paul, I, 181.
 Vision du Trône, I, 142.

François de Besse (Fr.), II, 254.
 François di Cola a., voyez Cola.
 François di Corrado, I, 221.
 François I^{er} (empereur), I, 225.
 François da Fabriano (Fr.), II, 141, 293.
 François di Giorgio, a., II, 34.
 François di Muscio, I, 221.
 François Nani, a., II, 34.
 François di Pietrasanta, sc., I, 223, 224.
 François Sforza, I, 306.
 François di Terranuova, V, II, 306.
 Fratini, I, 88, 207, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 291, 298, 304, 318, 319 et suiv., II, 306, 307.
 Frédéric I^{er}, XII.
 Frederic II, 32, 217, 244; II, 89, 96, 124.
 Frey (Karl), I, 290; II, 37.
 Frimmel, II, 233.
 Fungai, I, 105, 106.
 Furtmayer (Berthold), II, 231.

Gaddi (Agnolo), II, 191, 199, 201, 307.
 Gaddi (Ecole de), I, 105.

Gaddi (Gaddo), p., I, 127, 135, 167, 180, 264, 266; II, 198.
 Gaddi (Giovanni), p., I, 291, 304.
 Gaddi (Taddeo), I, 106, 117, 137, 142, 150, 156, 178, 268, 283, 290, 291, 292, 293; II, 154, 155, 157, 165, 215, 218, 220, 224, 230.
 Gaète (Cardinal de), II, 34.
 Galatto Galatti, p., I, 165.
 Ganghereto, I, 89.
 Garde (Lac de), II, 40.
 Garofalo, p., I, 104, 105.
 Gasparino d'Antonio, I, 218, 220.
 Gasparre, I, 223.
 Gata (Bart. della), I, 163, 164.
 Gauthier duc d'Athènes, I, 313.
 Gènes, I, 224; II, 10.
 Gengis-Khan, II, 97.
 Gennaro di Cola, II, 199.
 Gentile d'Assise, I, 7.
 Gentile da Fabriano, p., I, 162, 164; II, 155, 158, 194.
 Gentile de Montefiore (Cardinal), I, 306, 307.
 Gentile de Spolète, II, 93.
 Georges (saint), repr., I, 97, 286.
 Gerard de Fracheto (Fr.), I, 190.
 Gerard de Modène (Fr.), II, 114.
 Gerhard de Borgo San Donnino (Fr.), I, 103; II, 89.
 Gerini (Nicolo di Pietro), p., II, 166, 178, 200.
 Germanus, a., II, 46.
 Ghiberti (Lorenzo), sc., I, 227, 303.
 Ghirardacci, II, 48.
 Ghirlandajo (Domenico), p., I, 117, 136, 147, 163, 164, 178; II, 221.
 Giacomino da Verona (Fr.), II, 128, 133, 134, 184.
 Giacomo di Pietra Santa, sc., I, 223.
 Gibelins (les), II, 96.
 Girgenti, II, 16.
 Giolini, p., I, 117.
 Giorgione, p., I, 102.
 Giotti (Gualberto), II, 306.
 Giottino (Maso di Stefano), p., I, 283, 292, 299, 303, 304, 305, 306, 322; II, 154, 177, 191, 196, 247, 315, 317, 318.
 Giotto, p., I, VIII, 62, 69, 71, 77, 92, 96, 111, 116 et suite, 122, 126, 130 et suite, 194, 208 et suiv., 214, 226, 227, 230, 232, 234, 245, 246, 252, 266 et suiv., 283 et suite, 298 et suite, 321, 322; II, 12, 83, 84, 100, 107, 122, 138, 141, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 172, 173, 174, 175, 177, 179 et s., 184, 189, 190, 191, 195, 196, 198, 204 et suiv., 215, 217, 237 et suiv., 246, 247, 249, 311, 316, 317.
 Giotto (École de), I, 105.
 Giovanna (della), VII, II, 278, 285, 293.
 Giovanni et Antonio da Murano, p., I, 106.
 Giovanni Faloppia de Modène (Fr.) a., p., II, 48, 49, 50.

- Giovanni de Kent, I, 34; II, 255, 256.
 Giovanni da Milano, p., I, 268, 290, 291, 292;
 II, 191, 196, 211.
 Giovanni (Nicolo de), p., I, 318.
 Giovanni di Paolo, p., I, 158; II, 232.
 Giovanni da Parma, II, 212.
 Giovanni da Rimini, p., II, 191.
 Girolamo da Santa-Croce, p., I, 107.
 Giunta de Pise, p., I, 85, 105, 211, 228, 229,
 231, 232, 233, 235, 321; II, 169, 172.
 Giustiniani (Famille), II, 67.
 Giustiniani Lorenzo (saint), I, 107.
 Gœrres, I, 62, 66.
 Goethe, I, 199; II, 186.
 Gœtz (Walter), I, 32, 34, 43; II, 266, 267,
 272, 273, 274, 296, 297.
 Gonzague (Francesco), II, 9, 95, 264.
 Gonzatti, II, 48, 53.
 Gozzoli (Benozzo), I, 101, 115, 117, 130,
 135, 138, 144, 147, 150, 154, 167, 182, 188,
 192, 193, 288.
 Gradenigo, II, 67.
 Grancey (de) famille, I, 4.
 Gravedona, a., II, 39.
 Greccio, I, 46, 83, 148; II, 21, 141.
 Grégoire IX, pape, I, 37, 49, 53, 100, 172,
 173, 208, 209, 210, 212, 238; II, 85, 253,
 255.
 Grégoire X, pape, II, 94.
 Grégoire XIII, pape, II, 15.
 Grégoire XVI, pape, II, 19.
 Gregorius de Naples, I, 41.
 Grimaldi, II, 19.
 Grion, I, 66.
 Gruamons, sc., II, 165.
 Gualdo-Tadino, II, 28.
 Guardabassi, I, 227, 291, 298; II, 28, 29,
 30, 306.
 Guariento, p., II, 66.
 Guasti, I, 188; II, 18, 19, 20, 265.
 Gubbio, I, 12; II, 39, 46, 306.
 Guelfes (les), II, 96.
 Guerchin, p., I, 102, 105 et suiv.
 Guido, évêque d'Assise, I, 25.
 Guidolin (Janvier) de Parme, musicien, II,
 147.
 Guido Putagus, II, 94.
 Guido de Siena, p., I, 228; II, 188, 189.
 Guillaume de Marcillat. Voyez : Marcillat.
 Guillaume de Saint-Amour, II, 89, 90, 104.
 Guinicelli (Guido), II, 125.
 Guittone d'Arezzo, II, 125, 238.

 Hase III, XVI, I, 32, 37, 48; II, 88, 92, 207,
 252.
 Hélène (sainte), repr., I, 301.
 Héliopolis, II, 159.
 Helinand, II, 234.
 Henri de Cluny, I, 20.
 Henri de Mœlk, II, 233.
 Henri de Pise, II, 256.

 Henri de Vinstigen, II, 231.
 Hermann (Guillaume), poète, II, 143.
 Hermanin, I, 263.
 Hettner, II, 156, 236.
 Hobbes, II, 92, 106.
 Hohenstaufen (les), II, 96.
 Honorius III, pape, I, 4, 32, 34, 36 et suiv.,
 42 et suiv.; II, 86, 259.
 Hubertin de Casal, II, 91, 168, 292, 293,
 294, 295.
 Hugues de Baréola (Fr.), II, 89, 94, 103,
 114, 184.
 Hugues de Hergilpo (Fr.), I, 306.
 Hugues d'Ostie (Cardinal), I, 36, 42.
 Hugues Panziera, II, 141.
 Hurter. I, 20, 39; II, 172.

 Ignace de Loyola (saint). Voyez Loyola.
 Ilarino de Lucerne (Père), II, 176.
 Illuminé (Fr.), I, 49; II, 259-260.
 Imola, I, 31.
 Indes (les), II, 97.
 Innocent III, pape, XIII, I, 22, 36, 196; II,
 113, 207, 271.
 Innocent IV, pape, I, 213, 238, 304; II, 16,
 88, 96, 104, 169.

 Jacobello de Fiore, p., II, 195.
 Jacobus Pauli, II, 198.
 Jacopo de Gola, II, 53.
 Jacopo (Jean), sc., I, 320.
 Jacopone de Todi, poète, I, 29, 65, 72; II, 110,
 127, 128, 136 et suiv., 155, 156, 174, 182,
 194, 197, 208, 212, 220, 237, 239, 240, 241.
 Jacques de Vitry, I, 32, 40, 145; II, 151.
 Jacques l'Allemand, a., I, 196, 197, 211, 215,
 216, 217, 321; II, 26.
 Jacques de Sendrino, p., II, 24.
 Jacques de Voragine. Voyez Voragine.
 Jannucelli. I, 80.
 Jean XXII, pape, II, 91, 92, 105.
 Jean d'Alvernia, II, 138.
 Jean-Baptiste (saint), repr., I, 97, 103, 252,
 261, 286, 289.
 Jean de Capella, I, 41, 42; II, 86.
 Jean de Ceperano (Fr.), II, 275, 276 et suiv.
 Jean di Gaiso, a., II, 38.
 Jean de Greccio, I, 149.
 Jean de Parme, (Fr.), II, 88, 89.
 Jean de Pise, sc., I, 77, 293; II, 150, 154.
 Jean de Saint-Paul (cardinal), I, 23.
 Jean des Vallées, II, 93.
 Jean de Vicence, II, 100, 114.
 Jérôme (saint), repr., I, 7, 97, 103; II, 13.
 Jérusalem, I, 354.
 Jessen, II, 181, 182.
 Jésuites (les), I, 33.
 Joachim de Flore, I, 92; II, 88, 89, 90, 102.
 Johannès Fidanza, II, 108.
 Johannès de Ollis (Fr.), musicien, II, 147.

- Jordanus, II, 151.
 Jourdain de Giano (Fr.), XVI, I, 13, 38, 40, 42, 190, 209, 265; II, 251, 252.
 Jugement Dernier, repr., II, 181 et suiv.
 Julien de Spire, VII, II, 275, 276, 277.
- Eugler, I, 227, 291; II, 60, 62.
- Lando (Hubertin), II, 59.
 Langres (ducs de), I, 4.
 Langton (Étienne), archevêque de Cantorbéry, II, 143.
 Lanzi, I, 227.
 Lapo, a., I, 216.
 Laspeyre, I, 201; II, 15.
 Latran (concile du), I, 37, 43; II, 113.
 Latuada, II, 72.
 Laurent (saint), I, 260.
 Lazare, I, 300, 301.
Légende Dorée, I, 103, 285; II, 157.
 Leipzig, I, 209.
 Lelli (les) famille, I, 306.
 Lemmens (Père), VII, II, 178, 288, 293, 296.
 Lempp (C.), II, 87.
 Leo (évêque de Milan), II, 96.
 Léon (le Frère) VII, II, 256, 268, 270, 276, 277, 283, 284, 292, 293, 294, 295, 296.
 Léon X, pape, II, 93.
 Léon de Pèrego, évêque de Milan, II, 72.
 Léonard (Fr.), I, 61.
 Léonard de Vinci, p., I, 270, 287, 302; II, 164, 199, 246.
 Léonardi (Monald), I, 209.
 Léopold d'Autriche, I, 40.
 Leyde, II, 231.
 Libérale de Véronne, p., I, 106.
 Libère (saint), pape, II, 18.
 Lippi (Filippino), p., I, 100; II, 221.
 Lippi (Filippo), p., I, 100; II, 155, 195, 198, 211, 222.
 Lippo Dalmasio, p., II, 191, 192, 194.
 Lippo Memmi, p., I, 90, 105, 310; II, 152, 191, 192, 198, 199.
 Locke, II, 106.
 Longin, p., II, 171.
 Lombardie, II, 41, 47, 53.
 Londres, British Museum, I, 164, 193; II, 211, 222, 231. — National Gallery, I, 101, 104, 105, 106; II, 155, 221.
 Lorenzetti (Ambrogio), I, 99, 105, 180, 181; II, 152, 166, 173, 193, 194, 195.
 Lorenzetti (Piero), p., I, 99, 164, 310, 311, 322; II, 193, 197.
 Lorenzo di Bicci, p., II, 211.
 Lorenzo Monaco, p., II, 155, 189.
 Lorenzo de Sanseverino, voyez Sanseverino.
 Louis de Bavière, II, 104.
 Louis de Fossombrune, II, 95.
 Louis (saint), évêque, I, 308.
- Louis (saint), roi, I, 309, 310; II, 97.
 Loyola (Ignace de) saint, I, 103; II, 249.
 Lubke, I, 227; II, 10, 39, 48, 53, 57, 59, 62, 68, 69, 75, 77, 78, 209.
 Luca Thomé, p., II, 199.
 Lucques, I, 307; II, 11, 169, 175.
 Luprandi (Paul), a., I, 216.
 Luther, I, 183; II, 115, 248, 249, 263.
- Macrino d'Albe, p., I, 163.
 Madrid, musées, I, 182; II, 165.
 Madeleine (sainte), repr., I, 97, 103, 251, 297, 300, 301, 309, 321.
 Magdebourg, II, 49.
 Maglione de Pise, a., 60.
 Maitre de Saint-François, p., I, 87, 105, 116, 118, 120, 153, 160, 166, 231, 321; II, 169, 173.
 Majano (Benedetto de), sc., I, 164.
 Malatesta, Sigismond, II, 38.
 Malaspina, I, 136.
 Malvezzi, II, 46.
 Mandach (C. de), VIII, II, 87.
 Mandonnet, I, VII, 32, 43; II, 272.
 Manfred, II, 124.
 Manfredi (Andrea) a., II, 56, 57.
 Manichéens (les), XII, I, 26.
 Mantegna (André), p., II, 46, 193, 222, 231.
 Mantoue, I, 10; II, 44.
 Marc de Brescia, a., I; II; 48.
 Marchèse (le P.), II, 67, 78.
 Marco de Lisboa, I, 66; II, 264.
 Margaritone, p., I, 87, 89 et suite, 105, 116, 160, 235, 252; II, 169, 170, 188, 189.
 Mariano de Florence, I, 112; II, 264.
 Marie. Voyez : Vierge.
 Marie d'Antioche, I, 314.
 Marie l'Égyptienne (sainte), rep., I, 106, 286, 297, 299.
 Marcellino da Civezza, VII.
 Marcillat (Guillaume de), I, 190.
 Marseille, I, 300.
 Martelli (Jérôme), p., I, 187, 320.
 Marthe (sainte), repr., I, 300, 301.
 Martin (saint), repr., I, 331.
 Martin (chapelle), I, 306, 308.
 Martini (Simone), p., I, 293, 297, 305, 307, 308, 322; II, 152, 155, 166, 179, 192, 193, 195, 197, 198, 312.
 Martino (Fra) p., I, 304, 305.
 Martino di Bartolommeo, p., II, 168.
 Masaccio, p., II, 199, 247, 279.
 Masolino, p., II, 155.
 Maso di Stefano. Voyez : Giotto.
 Massegne (les frères), sc., I, 117, 138, 147, 155, 164, 167, 173; II, 51.
 Maseo (le Fr.), I, 49, 183; II, 259, 292.
 Massone, p., I, 104.
 Massuccio, a., II, 38.
 Mathieu de Narni (Fr.), I, 41.

- Matras (Cos.), II, 37.
 Matulinus de Ferrare, II, 99.
 Maxence, repr., I, 317.
 Mazzolino, p., I, 104.
 Médicis (Laurent de), I, 140.
 Médicis (les), II, 36.
 Megognano, II, 191.
 Melanzio de Montefalco, II, 200.
 Melchiorri (Stan), II, 269.
 Mèlormus, p., I, 85.
 Meranie (Jacques de), a., I, 215.
 Messine, I, 164.
 Michel (saint), repr. I, 163; II, 200 et suiv.
 Michel-Ange Buonarroti, sc., I, 71, 164, 236; II, 246.
 Michel de Cesena, II, 91, 92.
 Michel Lopez, II, 41.
 Michelozzo, A., II, 20, 36.
 Michel Scotus, II, 102.
 MILAN, I, 306; II, 10, 41, 62; II, 158; Egli-
 ses, I, 218; II, 40, 64, 72 et suiv., 76;
 Musée Brera, II, 173, 195.
 Milanais (le), I, 26.
 Milanese, I, 89, 196, 224; II, 34.
 Mino da Torrita, p., I, 228.
 Minocchi (Salv.), II, 267, 275, 276 et suiv.,
 280, 287, 289.
 Modène, I, 83, 163; II, 14. — Egl., II, 64, 81.
 Moïse, II, 37.
 Monald (Fr.), I, 57.
 Mongols (les), II, 97.
 Montagna (B.), p., I, 163.
 Mont-Athos, II, 155.
 Montaigu (comtes de), I, 85.
 Montecuculli (comte de), I, 83.
 Montefalco, I, 102, 117, 130, 147, 154, 189,
 192, 193, 288; II, 29, 200.
 Monte Ottone, II, 79.
 Montfort (Simon de), I, 24.
 Montone, II, 29, 82.
 Moretto, p., I, 102.
 Morico, I, 211.
 Morrone, I, 211; II, 30, 32.
 Moschini, II, 55, 66.
 Mothes, I, 212, 215; II, 10, 16, 29, 30, 32,
 34, 37, 38, 43, 48, 53, 54, 55, 57, 59, 60,
 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 75, 77, 78, 79.
 Muller (Karl), VI, I, 32; II, 271.
 Munich, Musée, I, 160; II, 211, 218.
 Muntz (E.), I, 223.
 Murano (Jean et Antoine de), p., I, 106.
 Murillo, p., I, 104.
 Muro (Jean de), général de l'ordre, I, 230,
 290.
 Naples (églises), II, 38, 60 et suiv. 78, 199,
 201, 222.
 Napoléon I^{er}, II, 43.
 Narni, I, 163; II, 21.
 Nelli (Ottaviano), I, 316, 318; II, 196,
 211, 218.
 Nicolas III, pape, II, 90, 91, 92, 105.
 Nicolas IV, pape, I, 92, 214; II, 19, 47, 197.
 Nicolas de Mantoue, a., II, 53.
 Nicolas de Pise, sc., I, 293, 314; II, 28, 83,
 150, 152, 154, 157, 170, 173, 175, 176,
 182, 189, 192, 246.
 Nicolas évêque, I, 284, repr., 286.
 Nicolas (saint), repr., I, 281, 283, 286, 289,
 321; II, 16.
 Nicolas de Sanseverino, sc. : Voyez Sanse-
 verino.
 Nicolo d'Imola, a., II, 70.
 Niccolo Allunno. Voyez Allunno.
 Niccolo di Carbio, II, 26.
 Niccolo de Gubbio, I, 225, 320.
 Niccolo de Prato, II, 32.
 Nocera, II, 30.
 Norbert de Xanten, I, 35.
 Novati, II, 275.
 Occam (Guillaume d'), II, 92, 104, 105, 106,
 107.
 Oddo, II, 19.
 Olerius (Paul), A., II, 38.
 Oliva (Jean-Pierre d'), II, 90, 91, 293.
 Olivola (Jean d'), sc., II, 38.
 Ombrie, II, 4, 6, 11, 15, 25 ets., 41, 135, 306.
 Omegna, II, 239.
 Orlandi, p., II, 188.
 Orlando (comte), II, 22.
 Orcagna (André), p., sc., I, 304; II, 154, 155,
 181, 183, 184, 196, 247.
 Orsini (Famille), I, 83.
 Orsini (Jean Gaëtan), cardinal, I, 213, 282,
 283, 286, 287, 289, 313; II, 34.
 Orsini (Napoléon), cardinal, I, 281, 282, 283,
 286, 287.
 Ortolano, p., I, 34; II, 76.
 Orvieto, I, 278; II, 12, 155, 306.
 Osimo, II, 79.
 Olhon IV, I, 30.
 Ottana, I, 17.
 Otte, II, 233.
 Overbeck, I, 187.
 Oxford, II, 106.
 Ozanam, I, 66; II, 97, 108, 126, 128, 136,
 138, 141, 142.
 Pace de Faenza. Voyez Faenza.
 Pace da Lugo, a., II, 70.
 Pacifique (Fr.), I, 100, 181; II, 127.
 Pacino de Bonaguida, II, 226.
 Padoue, I, 69, 99, 116, 268, 290, 292, 296,
 298, 299, 300, 302; II, 31, 40, 48, 53, 54,
 55, 65, 66, 96, 114, 142, 150, 152, 154, 157,
 158, 159, 161, 165, 172, 173, 177, 179, 182,
 183, 184, 196, 217, 222, 231, 237.
 Palerme, II, 240.
 Palma le Vieux, p., I, 106.
 Palmezzano, p., I, 106.
 Palladio, a., II, 39.
 Palomes (L.), II, 265.

Pancius de Toulon, II, 38.
 Panfilo da Magliano, II, 265.
 Paolino de Gubbio, sc., I, 319.
 Paolucci de Foligno, II, 93.
 Papini, I, 202, 212, 216, 227, 297, 307, 314, 316.
 Paris, II, 92, 98, 104, 106. — Musées, I, 139, 153, 162, 163, 104, 106, 193, 288; II, 160, 165, 188, 199, 15, 231, 269.
 Parens (Jean), I, 211; II, 86.
 Paris (Mathieu), I, 2, 22, 30, 79, 136, 152; II, 98, 99, 133, 252.
 Parme, II, 10, 41, 101. — Musée, II, 193, 199, 232. — Eglise, I, 42; II, 58, 175, 236. — Baptistère, I, 84, 160.
 Paul II, pape, I, 223.
 Paul (saint), I, 260.
 Patarins (les), XII, I, 26; II, 95.
 Pavie, II, 73, 74 et suiv., 164.
 Pellegrini, II, 31.
 Pentelli (Baccio), a., I, 223; II, 38.
 Pères de l'Eglise, représ., I, 261.
 Pergardus, II, 53.
 Pérouse (églises), I, 42, 93, 98, 138, 163, 198, 199, 212, 229; II, 27, 87, 92, 169, 175, 199, 217. — Musée, I, 87, 103, 229, 231; II, 220.
 Pérugin (Pierre), p., I, 102, 163; II, 195, 215.
 Pesaro, I, 163, 306; II, 256.
 Pesca, I, 83, 93, 115 et s., 118, 160; II, 32, 199.
 Pesellino, p., I, 163.
 Pétrarque, I, 288; II, 215, 241, 247.
 Petroni (Nicolas), a., II, 34.
 Philippe (Fr.), I, 41, 48.
 Plaisance, Eglises, I, 163; II, 8, 57 et suiv.
 Platner, I, 82.
 Pica (mère de Saint François), I, 1, 100, 193; II, 88.
 Pie II, pape, I, 223; II, 59.
 Piccolomini (Jérôme), II, 34.
 Piediluco, II, 29.
 Pierre de Brensa, a., II, 56.
 Pierre de Bruis, I, 20.
 Pierre de Cattaneo (Fr.), voyez Cattaneo.
 Piero de Damiano, I, 221.
 Pierre Damien (saint), I, 297.
 Piero di Dante Alighieri, II, 241.
 Pierre della Francesca, p., I, 100, 164; II, 195.
 Pierre Lombard, II, 104.
 Pierre Antoine de Modène, a., II, 53.
 Pierre de Morrone, II, 137.
 Pierre de Poitiers, II, 104.
 Pierre des Pouilles, II, 89, 103.
 Pierre di Sacro (Tancredi), II, 33.
 Pierre (saint), repr., I, 137, 236 et suiv., 260, 285.
 Pierre Martyr (saint), I, 260, 289.
 Pierre Antoine de Sanseverino. Voyez Sanseverino.
 Pierre Vaud, I, 6, 20; II, 111.
 Pierre des Vignes, I, 36; II, 88, 96, 124.
 Pilustri (Paul), II, 32.

Pinturicchio, II, 195.
 Piper, II, 202, 231.
 Pisanello, II, 158.
 Pisani (les), I, 291, 314; II, 149, 179. — Voyez aussi : Jean de Pise, et Nicolas de Pise.
 Pisano Nino, sc., I, 73; II, 191, 194.
 Pisano (Tommaso), sc., I, 73.
 Pise, I, 212; II, 10. — Campo Santo, I, 139, 153; II, 173, 179, 181, 183, 184, 197, 236, 240. — Eglises, I, 89, 251, 252; II, 30, 32, 83, 154, 156, 166, 169, 170, 172, 173, 183, 188, 191, 196, 215, 220, 225, 230, 231. — Musée, II, 169, 179, 194.
 Pise (André de), sc., II, 152.
 Pise (Jean de), sc., I, 314; II, 32, 170.
 Pise (Marino de), a., II, 39.
 Pisogne, II, 240.
 Pistoie. Eglises, I, 90, 105, 116, 117, 126, 130, 137, 150, 164; II, 31, 32, 83, 154, 156, 165, 169, 175, 191, 220.
 Pitra, II, 202.
 Poletti (Louis), a., II, 19.
 Politien (Ange), p., I, 140.
 Pollajuolo (A.), p. et sc., II, 211.
 Pomponio (Amadeo), p., I, 164.
 Pontano, évêque d'Assise, I, 297.
 Pontigny, II, 52.
 Pordenone, I, 221.
 Pordenone (Licinio), p., II, 168.
 Prato, I, 163; II, 30, 77, 136, 191, 199.
 Prémontres (les), I, 35.
 Prophètes (les), repr., I, 292.
 Providino, p., II, 19.
 Prudeniano, II, 265.
 Ptolemaïs, I, 314.
 Pucciarello, I, 221, 308.
 Puccio, sc., I, 314.
 Pulci (Louis), I, 140.
 Punzilovus, II, 102.
 Puzarelli, I, 209.

Quaracchi, VII, II, 278.

Raffaele Mariano, II, 272.
 Rainald, II, 96.
 Raimbault de Vaqueiras, poète, II, 124.
 Raphaël, p., I, 69, 71, 101, 270, 287; II, 165, 167, 187, 195, 246.
 Ravello, II, 16, 194.
 Ravenne, I, 116.
 Raymond de Toulouse, I, 24.
 Raynier de Mariano, I, 183.
 Reggio, II, 44.
 Reni (Guido), p., I, 102.
 Renan (Ernest), I, 109; II, 89, 253.
 Ricci, II, 10, 29, 30.
 Rimini, I, 116, 193; II, 38.
 Rinaldi (les), II, 70.
 Rio, I, 227.
 Ripatransone, II, 79.

- Ripoli, II, 194.
 Ristoro (le Frère), II, 32, 78.
 Rivelli, p., I, 98.
 Riviera di Orte, II, 239.
 Robbia (André della), sc., I, 163, 164, 193; II, 23, 24.
 Robbia (Ecole des), sc., II, 22, 195, 211, 219, 221, 222.
 Robbia (Jean della), sc., II, 24.
 Robbia (Luca della), sc., II, 155.
 Robert de Sicile, II, 97.
 Robert de Naples, I, 308.
 Robetta (G.), II, 164.
 Rodulphe, I, 92, 95, 212, 217, 227, 280, 290, 291, 303; II, 6, 220, 224, 264.
 Rome, I, 278, 281, 283; II, 142, 256.
 — (Eglises) I, 91, 93, 263, 267; II, 38, 39, 78, 79, 81, 175, 176, 190, 194, 197, 230.
 — (Musées), II, 198, 211, 236.
 — (Vatican), I, 83, 85, 86, 89, 116, 118, 163, 168; II, 279, 289, 295.
 Rosini, I, 227; II, 191, 306.
 Rosselli (Cosimo), p., I, 100, 163, 167.
 Rossetti, II, 66.
 Rossi (Mathias de), a., II, 79.
 Rovère (Julien della), I, 221.
 Rovigo, II, 71.
 Rubens, I, 104.
 Rufin (le Fr.), II, 256, 296.
 Rufin (saint), I, 286, 300.
 Rumohr, I, 128, 227, 269, 291; II, 24.
 Rusuti, p., I, 263.
 Rusticus (Abbè), II, 15.
- Sabatier (Paul), V, VI, VII; I, 32, 43; II, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 277, 283, 285.
 Sabbatinus (Fr.), I, 18.
 Sabin (saint), repr., I, 286.
 Sabino, 297.
 Sacchi (Pierre-François), p., II, 164.
 Salo, II, 40.
 Salomé, I, 293.
 Salimbene, I, 12, 212; II, 41, 44, 86, 89, 93, 94, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 114, 127, 132, 141, 146, 147.
 Salvatore (Antonio), p., I, 164.
 Sangallo (Antonio di), a., II, 82.
 Sangallo (Giuliano di), a., II, 82.
 San Gemini, II, 40.
 San Gimignano, II, 192.
 San Michele, a., II, 31.
 Sano di Pietro, p., I, 98, 99.
 Sanseverino (Dominique), sc., I, 320.
 San Severino (Nicolas), sc., I, 320; II, 79, 160.
 Sanseverino (Pierre-Antoine), I, 320.
 Sanson (le Fr.), I, 205, 223, 224.
 Sansone de Brescia, II, 34.
 Sansovino (Jacopo), a., II, 38, 67, 82, 199.
- Santa Fiora (comtesse de), II, 23.
 Santi, Giovanni, I, 176.
 Sarto (Andrea del), I, 182; II, 160.
 Sassetta, p., II, 218, 221.
 Savello (Paolo), II, 67.
 Schaeffer, II, 149.
 Schmidt (Valentin), a., II, 53.
 Schnaase, I, 67, 80, 206, 227; II, 6, 10, 16, 26, 27, 32, 37, 48, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 75, 77, 78, 206, 237.
 Schneider, I, 20.
 Schongauer (Martin), p., II, 167.
 Schulz, II, 60, 61, 160, 164.
 Sciffl (Agnes). Voyez Agnes.
 Sciffl (Claire). Voyez Claire.
 Scrovegni (Henri), II, 182.
 Sébastien (saint), repr., I, 97.
 Sedulius, II, 265.
 Segarelli (Gerardo), II, 94.
 Segni (Rinaldo), cardinal, I, 213.
 Sellajo (Jacopo), p., II, 160.
 Selvatico, II, 54, 67.
 Semitecolo (Nicolo), p., I, 117, 167.
 Septa, I, 180.
 Sermei (Cesare), p., I, 306, 320.
 Servites (les), I, 105; II, 2.
 Sienne (Académie), I, 89, 90, 98, 116, 153, 160; II, 168, 197, 199, 241. — Cathédrale, I, 99, 158, 278; II, 12. — Saint-François, I, 180; II, 35, 173. — Autres Eglises, II, 32, 33, 41, 81, 162, 156, 159, 175, 187, 188, 189, 191, 192, 193. — Ecole de Sienne, I, 160, 164.
 Siennois (les), I, 290, 297, 306; II, 173, 175.
 Signorelli (Luca), p., I, 106, 138.
 Sinigaglia, I, 89; II, 64.
 Siponto, II, 16.
 Sixte IV, pape, I, 220, 221.
 Sorgello de Mantoue, poète, II, 124.
 Spagna, p., I, 106, 307.
 Specchi (Niccolo), I, 315.
 Spello, II, 20, 29.
 Spinello d'Arezzo, p., I, 105, 188; II, 201.
 Spolète, I, 7, 26; II, 18, 93, 170.
 Spolète (comtes de), I, 319; II, 198.
 Springer, II, 181, 182.
 Squarcione, p., I, 116.
 Stanislas (saint), repr., I, 304.
 Stanislas, évêque, I, repr., 284.
 Stefaneschi (Gaëtan), I, 281.
 Stefano l'Allemand, I, 221.
 Stefano d'Assise, sc., I, 308.
 Stefano Fiorentino, p., I, 227, 228, 291, 299, 303, 322; II, 19, 222, 247, 313.
 Stropeto (comtes de), I, 306.
 Strzygowski, I, 227, 244.
 Subasio (Mont), I, 30, 34, 198; II, 17, 20.
 Subiaco, I, 22, 30, 34, 79, 93, 114, 184, 219; II, 95, 187, 237, 240.
 Suysken, I, 48, 51, 210; II, 251, 254, 255, 264.
 Sylvestre (Fr.), I, 143.

- Tafi (Andrea), p., II, 182.
 Tarano, II, 32.
 Terni, II, 28, 181.
 Terracina, Fr., a., II, 60.
 Testa Arrigo, poète, II, 124.
 Thibaud de Marly, poète, II, 234.
 Tholuck, H., 253.
 Thomas d'Aquin (saint), I, 63; II, 104, 106, 145.
 Thomas de Ceperano, I, 210; II, 254, 262.
 Thomas de Florence, sc., I, 319.
 Thomas de Spalato, I, 78.
 Tiberio d'Assise, p., I, 187, 319; II, 13, 20.
 Tifernate (Francesco), p., I, 106.
 Tikkanen (J.-J.), 280.
 Tilemann, VII, II, 275.
 Tintoret, p., I, 102.
 Titien, p., I, 100, 163; II, 241.
 Tocco, VII.
 Torcello, II, 182.
 Torriti Jacopo, p., I, 91, 94, 263, 264; II, 197, 198.
 Toscane, I, 73; II, 6, 25 et s., 40.
 Toscanella, II, 182.
 Trajani (Francesco), p., II, 197.
 Tréja, II, 79.
 Trèves, II, 231.
 Trévi, II, 30.
 Trévise, II, 70, 142.
 Trinci (Paolo), II, 21.
 Trois compagnons (les), VI, I, 3, 5, 15, 18, 47, 130, 138, 170, II, 258, 268, 269, 270, 274, 275, 276, 277 et s., 296, 297.
 Tullius, p., I, 93.
 Turin, I, 163; II, 10, 74.
- Uccello (Paolo), p., I, 116, 192, 288.
 Udine (Valentino da), II, 306.
 Uffreducci (Sanguinius et Thomas), I, 213.
 Ugolino, p., II, 179, 193.
 Ulbertinus di Laufrancho, a., II, 53.
 Urbin VIII, pape I, 83; 160, 191.
 Urbin (ducs d'), I, 306; II, 16.
- Vagnuzzo di Francesco, I, 319.
 Valentin (saint), I, chap., 306.
 Van Dyck, p., I, 104.
 Vanni, p., II, 241.
 Van Outroy VII, II, 275, 296.
 Vasari, I, 89, 99, 90, 94, 127, 140, 151, 164, 181, 187, 196, 197, 208, 215, 217, 218, 221, 227, 228, 229, 231, 232, 264, 267, 277, 280, 283, 284, 288, 289, 290 et s., 297, 298, 303 et s., 310, 313, 316, 318, 321; II, 20, 32, 34, 37, 60, 169, 181, 188, 191, 197, 201, 211, 222, 247, 313, 315, 316.
 Vaud (Pierre). Voyez Pierre V.
 Vaudois (les), XII, I, 20, 21, 22, 57; II, 92, 105, 172, 271.
 Venceslas de Bohème, I, 214.
 Venise, Académie, I, 101, 103, 106, 156, 167. — Eglises, I, 93, 102, 192; II, 38, 40, 42, 47, 54, 65, 69 et s., 80, 81, 82, 221. — Musée Correr, I, 92.
- Venosa, II, 60, 61.
 Vercell, I, 218.
 Vérone, I, 117, 142, 147, 173. — Eglises, I, 182, 190; II, 30, 31, 65, 69 et s., 164, 173.
 Véronèse (Paul), p., I, 102.
 Vicence, II, 65, 70 et s.,
 Victorin (saint), rép., I, 286.
 Vidal, troubadour, II, 124.
 Vienne, I, 217.
 VIERCE. *Représentations*. Annonciation, I, 188, 205, 252, 256, 288, 292; II, 24, 251. — Assomption, I, 88, 238; II, 196 et s. — Avec l'Enfant, I, 245 et s., 248, 249, 252, 260, 261, 289, 290, 310; II, 187 et s. — Avec l'enfant et des Saints, I, 305; II, 10, 13. — Couronnement, I, 102, 105, 239, 303; II, 197 et s. — Entourée d'anges, I, 235. — Fiançailles, I, 239. — Immaculée Conception, I, 106. — Mort, I, 238. — Nativité de la Vierge, I, 239. — Visitation, I, 257, 292; II, 152.
- Vigo, II, 233, 237, 238, 239, 241, 242.
 Villani, II, 37.
 Vincent de Beauvais, II, 151.
 Vipera (Antonio), II, 79.
 Vita (Frère), II, 147.
 Vital de Bologne, p., II, 190, 198.
 Vitali (Salvator), II, 18, 19.
 Vite (Antonio), p., II, 136.
 Viterbe, II, 28.
 Viterbe (Hilaire de), p., I, 188.
 Vittoria (Alexandre), p., I, 98.
 Vitruve, a., I, 217.
 Vivarini (Alvise), p., II, 158.
 Vivarini (Antonio), p., I, 101.
 Vivarini (Bartolomeo), p., I, 106.
 Vogt, XVI, I, 42, 209, 265.
 Voigt, II, 252, 254.
 Volterre, II, 30, 175, 201, 214, 219, 221, 222.
 Voragine (Jacques de), II, 187, 251.
 Voss, II, 181.
 Vossius (Isaac), II, 255.
- Wadding, I, 38, 41, 53, 66, 78, 82, 93, 95, 112, 190, 193, 211, 212, 213, 217; II, 9, 17, 22, 23 et s., 78, 88, 91, 92, 106, 252, 253, 254, 256, 264, 276.
 Walther von der Vogelweide, I, 61; II, 119.
 Weber, II, 162.
 Werinher de Tegernsée, poète, II, 187.
 Woltmann, II, 209, 227, 233.
- Zalfana (Petrus Fr.), I, 183.
 Zambonus, a., II, 53.
 Zampa (Franceschino), I, 225.
 Zanetto, II, 68.
 Zebello (mont), II, 95.
 Ziani (Marco), II, 39.
 Zimmermann, I, 114, 227, 233, 249, 262, 263, 264.
 Zingaro (Antonio), p., I, 222.
 Zoccolanti (les), II, 93.
 Zurlengo (Antonio), a., II, 46.

TABLE DES PLANCHIES

	Pages.
Pl. 1. — ANTONIO ROSSELLINO. — Saint Jean-Baptiste entouré de saint François et de saint Antoine de Padoue (Venise, Église San-Giobbe).....	Titre.
Pl. 2. — L'Église Saint-Pierre, à Assise	9
Pl. 3. — L'Église Sainte-Marie-des-Anges, (Assise, La Portioncule).....	17
Pl. 4. — L'Église Sainte-Claire, à Assise.....	33
Pl. 5. — L'Église Santa-Croce, à Florence.....	41
Pl. 6. — L'Église N.-D. des Frari, à Venise.....	73
Pl. 7. — PIETRO LORENZETTI. — La prise de l'habit franciscain (Vatican, Musée chrétien).....	97
Pl. 8. — ANTONIO VITE (?). — Jacopone de Todi (Cathédrale de Prato).....	105
Pl. 9. — SIMONE DI MARTINO et LIPPO MEMMI. — L'Annonciation (Florence, Musée des Offices).....	129
Pl. 10. — FRA ANGELICO. — L'Annonciation (Florence, couvent S. Marco)...	137
Pl. 11. — ÉCOLE DE CIMABUE. — La Nativité (Assise, Église supérieure)....	145
Pl. 12. — GIOTTO. — La Nativité (Padoue, S. Maria dell' Arena).....	153
Pl. 13. — GIOTTO. — L'Adoration des Mages (Assise, Église inférieure)....	161
Pl. 14. — GENTILE DA FABRIANO. — L'Adoration des Mages (Florence, Académie des Beaux-Arts).....	169
Pl. 15. — BONAVENTURE BERLINGHIERI. — Le Christ en croix et la Vierge (Florence, Galerie antique et moderne).....	177
Pl. 16. — GIOTTO. — La crucifixion (Assise, Église inférieure).....	185
Pl. 17. — ÉCOLE GIOTTESQUE. — Le jugement dernier (Pise, Campo Santo)..	193
Pl. 18. — AMBROGIO LORENZETTI. — Vierge (Sienne, Église Saint-François)..	201
Pl. 19. — GIOTTO. — Allégorie de la Pauvreté (Assise, Église inférieure)....	209
Pl. 20. — GIOTTO. — Allégorie de la Chasteté (Assise, Église inférieure)....	217
Pl. 21. — GIOTTO. — Allégorie de l'Obéissance (Assise, Église inférieure)....	225
Pl. 22. — GIOTTO. — Glorification de saint François (Assise, Église inférieure).....	233
Pl. 23. — GIOTTO. — Allégorie de la fragilité humaine (Assise, Église inférieure).....	241

PLANS

Fig. A. — Église Saint-Pierre, à Assise.....	14
Fig. B. — Église Saint-François, à Pérouse.....	27
Fig. C. — Église Saint-François, à Pistoie.....	31
Fig. D. — Église Saint-François, à Pise.....	33
Fig. E. — Église Saint-Dominique, à Sienne.....	33
Fig. F. — Église Saint-François, à Sienne.....	34

	Pages.
Fig. G. — Église Santa-Croce, à Florence	36
Fig. H. — Église Saint-François, à Parme.....	43
Fig. I. — Église Saint-François, à Mantoue.....	45
Fig. J. — Église Saint-François, à Bologne.....	48
Fig. K. — Église Saint-François, à Padoue.....	55
Fig. L. — Église Saint-François, de Plaisance.....	58
Fig. M. — Église Chiaravalle, près Milan.....	62
Fig. N. — Église Sainte-Marie des Frari.....	68
Fig. O. — Église Saint-François, à Crémone.....	73
Fig. P. — Église Saint-François, à Pavie.....	74

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

LES ÉGLISES FRANCISCAINES EN ITALIE

	Pages.
I. — Considérations générales.	1
II. — Les premiers établissements.	11
III. — Les églises à toiture de bois, en Ombrie et en Toscane.	25
IV. — Les édifices voûtés de l'Italie du Nord	40
1. — <i>Le type de la basilique.</i>	42
2. — <i>Le type de la cathédrale.</i>	47
3. — <i>Le type simple cistercien.</i>	61
A. — Les édifices cisterciens en Italie.	62
B. — Les églises des ordres mendiants du type vénitien	65
C. — Les églises lombardes des ordres mendiants.	71
D. — Les églises à voûtes du centre et du sud de l'Italie	77

CHAPITRE II

LES FRANCISCAINS

I. — Premiers développements de l'ordre.	85
II. — Les travaux scientifiques des Franciscains.	102
III. — La prédication des Franciscains.	111
IV. — La poésie des Franciscains.	124

CHAPITRE III

LA FORME NOUVELLE DONNÉE, DANS LES ARTS PLASTIQUES, AUX REPRÉSENTATIONS CHRÉTIENNES

I. — La vie du Christ.	149
1. — <i>L'enfance du Christ.</i>	151
2. — <i>La Passion du Christ.</i>	162

	Pages.
II. — Les fins dernières.	181
III. — Les représentations de la Vierge	185
1. — <i>Les représentations de Marie avec l'enfant.</i>	187
2. — <i>La légende de Marie</i>	196
APPENDICE. — <i>De quelques autres représentations légendaires.</i>	200

CHAPITRE IV

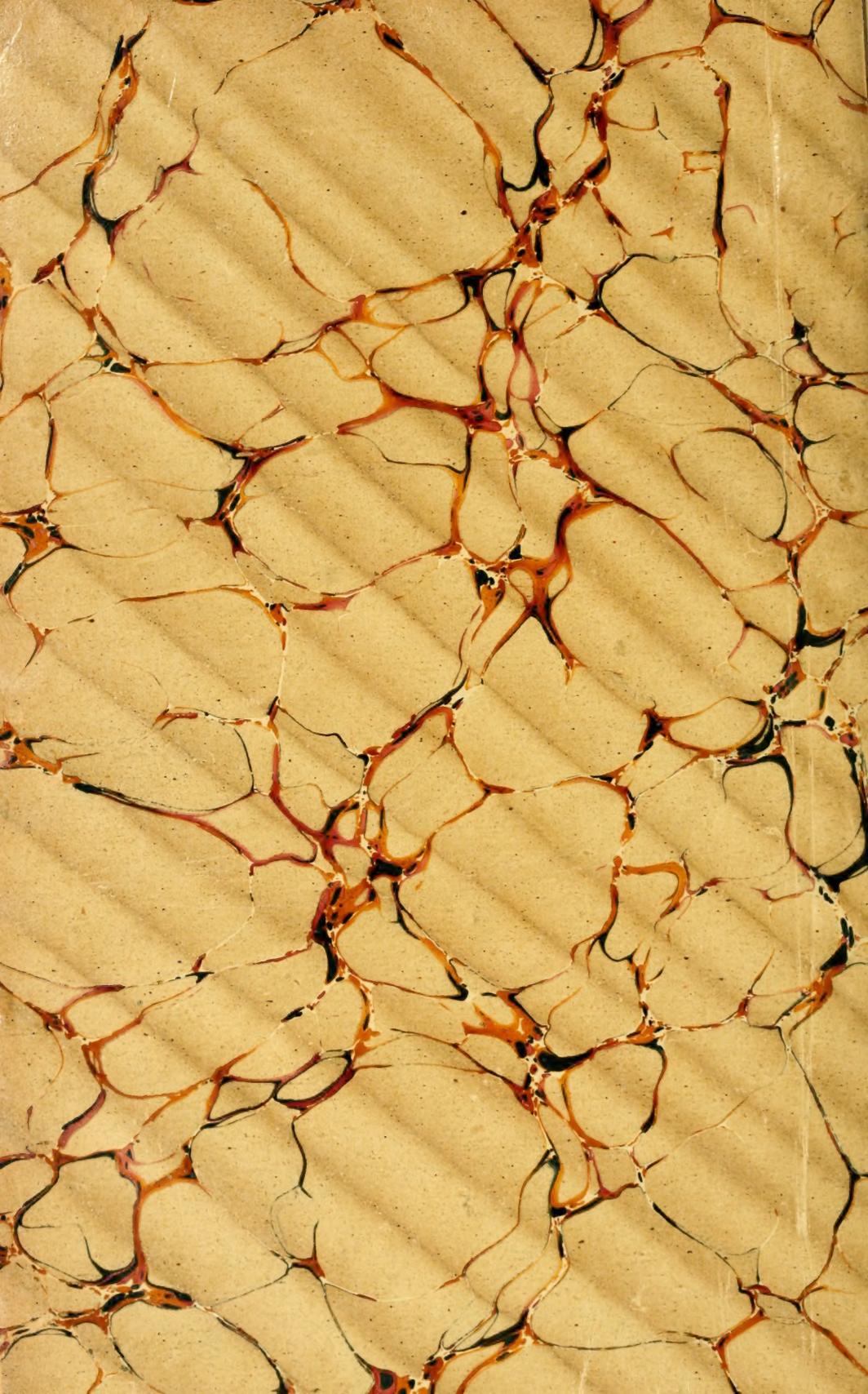
LES ALLÉGORIES

I. — Les allégories des vœux franciscains et le triomphe de saint François.	204
1. — <i>La Pauvreté</i>	204
2. — <i>La Chasteté</i>	213
3. — <i>L'Obéissance.</i>	216
4. — <i>Le triomphe de saint François.</i>	219
II. — Les allégories de la croix.	222
1. — <i>La glorification de la croix à Assise.</i>	222
2. — <i>L'arbre de vie</i>	224
3. — <i>L'imitation de la croix</i>	232
III. — Les allégories de la mort.	232
CONCLUSION	243

APPENDICE

I. — Les sources de l'histoire de François d'Assise.	251
II. — Examen critique des travaux récents sur les sources de la vie de saint François.	266
1. — <i>Les origines de la confusion</i>	266
2. — <i>Les plus anciens témoignages sur les sources de l'histoire de saint François</i>	274
3. — <i>Les seules légendes anciennes qui valent comme sources sont les deux vies de Celano.</i>	277
4. — <i>Le speculum et la légende des Trois Compagnons sont des produits du XIV^e siècle.</i>	285
<i>Conclusion.</i>	297
III. — Documents relatifs à l'histoire de la Basilique d'Assise.	298
1. — <i>Don d'un terrain</i>	298
2. — <i>Livraison de pierres.</i>	299
IV. — Description de la Basilique par Rodulphe.	300
V. — Description des vitraux de la Basilique d'Assise.	305
VI. — L'allégorie de la croix à la Basilique d'Assise : <i>Puccio Copanna, le « maître de Sainte-Claire » et le peintre Cola.</i>	313
INDEX DES NOMS CITÉS	319
TABLE DES PLANCHES ET DES PLANS.	331





PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
8080
F72T4614
1909
v.2
c.1
ROBA

